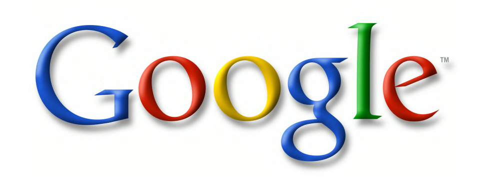
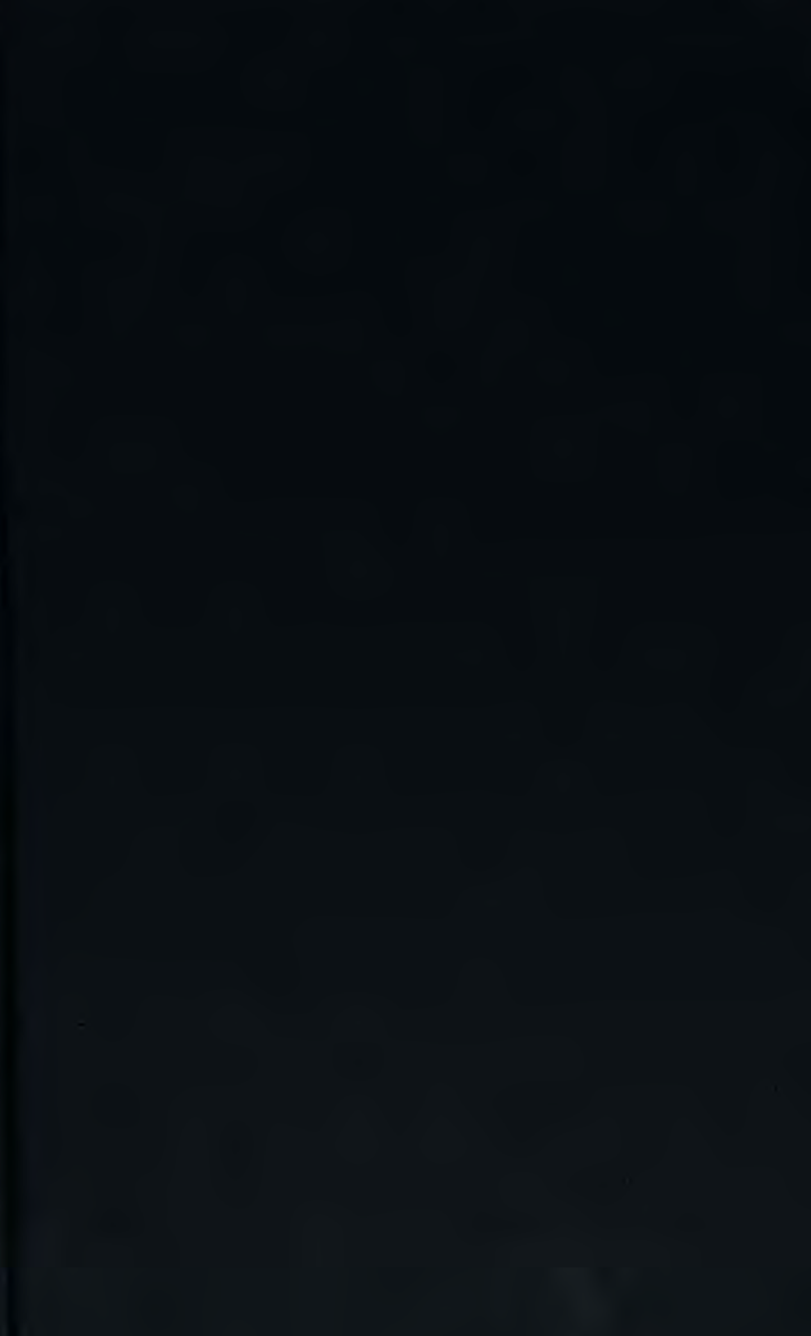
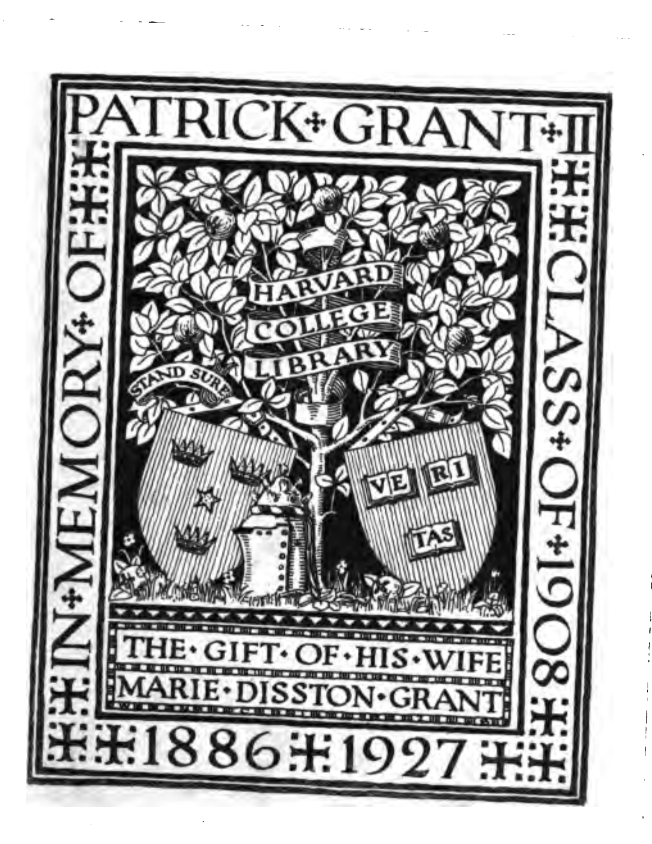





PATRICK GRANT II
CLASS OF 1908
IN MEMORY OF
1886 1927
HARVARD
COLLEGE
LIBRARY
STAND SURE
VE RI TAS
THE GIFT OF HIS WIFE
MARIE DISSTON GRANT

DATE DUE

JAN 2 1997			

Printed in USA

GŒTHE

ET

BEETHOVEN

PAR

Henri BLAZE DE BURY



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-EDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

GŒTHE ET BEETHOVEN

DU MÊME AUTEUR

— **Les Femmes et la société au temps d'Auguste**. Cléopâtre, Livie, la fille d'Auguste. 2e édition. 1 volume in-12. 3 fr. 50

Le même, 1 volume in-8° . . . . 7 fr. 50

— **La légende de Versailles (1682-1870)**. 3e édition, revue et augmentée d'une préface et d'un épilogue. 1 volume in-12 . . . . 3 fr. 50

— **Jeanne d'Arc**. 1 volume in-12. . . . . 3 fr. 50

Le même. 1 volume in-8° . . . . 7 fr. 50

— **Tableaux romantiques** de littérature et d'art. 1 volume in-12. . . . . 3 fr. 50

GŒTHE

ET

BEETHOVEN

PAR

Henri **BLAZE DE BURY**



PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE DIDIER

PERRIN ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS, 35

1892

GŒTHE ET BEETHOVEN

I

GŒTHE ET BEETHOVEN

Je me reproche de revenir ainsi toujours à Gœthe, mais, comme disait Buloz, on ne parle bien que de ce que l'on sait ; et puis, le moyen de résister à telle invite continue des livres nouveaux qui se publient sur le sujet tant en France qu'en Allemagne? Qui sème des idées récoltera des commentaires ; Beethoven est désormais toute une littérature ; ses œuvres, en dehors de leur mérite intrinsèque, soulèvent des questions philosophiques à n'en plus finir ; pourquoi les musiciens, à leur tour, n'entreprendraient-ils pas Gœthe pour affaires de leur compétence? « Que dirait de cela Voltaire, qu'en penserait Richelieu ? » s'écrie à tout moment Sainte-Beuve ; on se figure aisément un curieux



se posant cette question à propos de Gœthe, et si le curieux est un musicien, nous pouvons nous attendre à des renseignements intéressants; car, il s'en faut que le personnage qu'il s'agit cette fois d'interviewer soit un laïque ordinaire.

Gœthe pouvait musicalement n'avoir pas fait ses classes, sans doute, n'en savait-il point assez pour composer, mais il en savait plus long qu'il n'est besoin pour discourir en toute compétence. D'ailleurs, celui-là seul qui compose de la musique a-t-il le droit de s'appeler musicien ? La question vaudrait la peine d'être examinée. J'ai passé ma vie à fréquenter d'honorables partitionnaires qui ne se doutaient pas de ce que c'est que la musique et, d'autre part, tel qui n'écrivit jamais une note, aura sur cet art des clartés profondes, et sera, sinon un musicien dans le sens vulgaire, du moins, un sujet exceptionnellement musical, ce qu'était Gœthe.

Sa correspondance avec Zelter ne nous laisse sur ce point rien ignorer, ni de ses prédilections naturelles ni de ses aptitudes techniques ; car, s'il mettait à son dilettantisme beaucoup d'esthétique et d'histoire, il y mêlait aussi des notions toutes spéciales acquises pendant les

années de jeunesse ; lui-même, dans une page assez plaisamment anecdotique, a pris soin de nous raconter cette première éducation musicale faite en commun avec sa sœur : « Il était résolu en principe que ma sœur et moi nous apprendrions la musique, et nos parents n'hésitaient plus que sur le choix du professeur, lorsqu'un jour, entrant chez un de mes camarades, je le trouve occupé à sa leçon avec un maître qui tout de suite me charma par sa manière humoristique d'enseigner. Il avait inventé des sobriquets pour chaque doigt des deux mains et faisait de même pour les touches blanches et les noires qu'il désignait ainsi que les clefs sous des noms figurés, de sorte que la leçon devenait un vrai petit spectacle de marionnettes qui maintenait tout le temps l'élève en gaieté. De retour à la maison, je racontai à nos parents ma découverte en les suppliant de nous gratifier de ce phénix des professeurs de piano. Informations prises, il se trouva qu'en bien, comme en mal, ce n'était rien de merveilleux, mais ma sœur joignit ses instances aux miennes et nous eûmes cause gagnée. Quelle ne fut pas notre surprise de voir, au début, toutes choses se passer selon les règles ordinaires sans

l'ombre de lazzis ou de mise en scène. Cependant comme il ne s'agissait encore que de la lecture des notes, nous nous disions : patience, c'est quand nous en serons au clavier que les drôleries auront leur temps. Point du tout ; le clavier vint à son tour, et ni les blanches, ni les noires, ni les exercices du doigté n'amenèrent avec eux le petit Poucet et Polichinelle ; le professeur ne se déridait pas ; nous étions volés. Ma sœur me faisait les plus vifs reproches, moi-même, je n'y comprenais rien, attendant toujours et profitant peu. Nous en étions là de notre désappointement quand le mot de l'énigme nous fut révélé grâce à la présence inopinée d'un de mes camarades ; à peine venait-il de nous surprendre au beau milieu de la leçon, que voilà soudain les saccades humoristiques qui se retrouvent comme par miracle et mon petit ami d'éclater de rire et de vouloir à son tour, que ses parents lui donnent pour maître un compère si récréatif, disons-nous, un compère si malin, plus habile assurément à piper les oiseaux qu'à les instruire. Toujours est-il que Goethe, après avoir reçu de lui les premières notions du solfège et du piano, ne laissa pas de pratiquer d'autres professeurs et de passer à

d'autres instruments, car nous le voyons par la suite à Strasbourg, au plein de la tourmente de sa vie d'étudiant, s'escrimer d'arrache-pied sur son violoncelle.

Que toutes ces études n'aient point abouti à des résultats pratiques, elles n'en furent pas moins profitables à la formation de son goût; d'elles lui vint cette impulsion vers un idéal qui sa vie durant l'intéressa. Il y puisa des curiosités nouvelles, des prétextes, à recherches et à découvertes et je ne sais quel souci pourtant d'élargir son horizon. A Weimar, où s'écoula la plus grande partie de son existence, il n'eut d'abord de ce côté que des déceptions. Weimar était au commencement du siècle une ville de cinq mille habitants et de ressources musicales bien précaires, en dépit de sa chapelle instrumentale et de son théâtre : « C'est aussi trop de privations écrit-il le 7 mai 1807, un peu d'opérette et voilà tout; ni chant, ni symphonie, autant dire rien pour l'imagination. » Et ailleurs : « Je vis ici dans une sphère musicale impossible ; l'année se passe à n'entendre que des reproductions ; jamais d'œuvres originales, et sur un sol qui ne produit pas un art, ne saurait nous donner que des sensations émoussées, secon-

daires : *beati possi dentei!* Peut-être qu'en effet il y aurait à discuter sur ce point, ce qui nous mènerait droit au fameux thème si en faveur aujourd'hui de la décentralisation musicale, il est certain que les grandes villes ont pour susciter un chef-d'œuvre, pour tenir en haleine les artistes et le public des moyens dont les petites ne disposent pas ; mais aussi que d'inconvénients attachés à ces avantages : telle paresse du goût par exemple, le scepticisme qui nous vient d'une immense saturation et qui, des journalistes et des gens du monde, s'étend jusqu'aux masses, trop de centralisation dans l'art tue à la longue l'initiative de l'individu, la production intellectuelle tourne au commerce, au train-train, un théâtre à ses fournisseurs, un musicien distribue ses partitions en trois, quatre ou cinq actes selon la commande. « Voyez notre opéra, me disait naguère un des maîtres de ce temps-ci, il s'en va de marasme, pour peu que cela dure encore, aucune tentative de relèvement n'aura de chance. » Maintenant à ce cas d'anémie particulier aux grandes centralisations, opposons l'exemple d'une petite ville en travail d'enfantement, prenons un coin de l'Allemagne, ce Weimar amicalement si dépourvu aux yeux de

Goethe, plaçons-y non pas un de ces directeurs fainéants comme en improvise dans les capitales la faveur d'un ministre, mais un homme de tempérament et d'impulsion n'ayant pour mandat que son idée, un Franz Liszt capable à lui seul de suffire à tout et nous aurons avec des ressources disproportionnées la première nouvelle que le monde ait eue de *Tanhauser* et de *Lohengrin.*

Gœthe était un de ces aristocrates de l'esprit qui ne se contentent point aisément; sa bienveillance innée et son vif désir de s'intéresser à tout ne le défendaient pas toujours contre les impressions du médiocre. En musique, cherchant près de qui se renseigner, il n'avait à Weimar trouvé personne qu'un maître de chapelle incapable de s'associer à ses idées, et, plus tard lorsqu'en 1820, Hummel fut appelé dans la résidence, les relations avec elles duraient déjà depuis longtemps. On connaît cette révérence de Méphistophélès à Faust : « Je présente mes salutations à monsieur le docteur, vous m'avez rudement fait suer. » Tout secrétaire ou correspondant de Gœthe eut souventes fois occasion de le complimenter ainsi. Méthodique et régistrateur, il voulait non pas simplement des clarts

mais des informations précises sur les choses ; des documents; les six volumes de cette correspondance avec Zelter qui se continua pendant trente ans, nous le montrent s'appliquant à la musique comme ferait un homme dont l'unique but serait d'approfondir cet art, et ce n'était là qu'un dilettantisme de philosophe, qu'une manière de se rendre compte ; il rêvassait et maximait tandis que les autres gens ordinaires — bonnes gens—pourvoyaient aux nécessités du monologue ; il y a toujours plus ou moins de l'appariteur scientifique dans le métier de correspondant d'un grand homme ; qui l'accepte, se subordonne ; point de docteur Faust sans un Wagner quelconque pour souffler et aviver la flamme du fourneau. « La musique ne se borne pas à nous procurer les plus belles et les plus nobles jouissances, elle livre au sentiment ce qui ne se conçoit, ni ne s'imagine. » C'est très joli, encore qu'un peu alambiqué, mais combien de Zelter, de Reichardt, et d'Eckermanns employés à misturer telle métaphysique.

Un jour, Gœthe écrivant à Zelter, l'interroge sur cette tendance générale aux tons mineurs qui se retrouve jusque dans les polonaises, et Zelter lui répond que le mineur est fondé sur

la tierce inférieure, mais qu'il y faut voir simplement une acquisition de la science et nullement un don immédiat de la nature, autrement dit un produit tout conventionnel et ne se prêtant point aux divisions mathématiques d'une corde.

Cette réponse ne satisfait pas Gœthe qui se retourne en ces termes contre l'argument : « Comme précision et sûreté aucun appareil de physique ne vaut l'organisme humain et l'erreur de la science est de ne pas expérimenter toujours d'après lui et de se fier trop à ce que les instruments nous révèlent ; tant de choses sont vraies dont la preuve nous est interdite ; mais, heureusement, l'homme est là capable, dans sa perfection, de nous démontrer l'indémontrable, qu'est-ce qu'une corde et ses divisions mécaniques comparées à l'oreille du musicien ? Je vais plus loin, que sont eux-mêmes, les phénomènes de la nature en présence de l'homme qui les coordonne, et les modifie pour se les assimiler? » Ceci prête à réfléchir à Zelter qui se creuse la cervelle et ne trouve rien. Gœthe cependant continue de ruminer et son instinct le porte à cette conviction que « le mineur relatif est aussi bien un don de la nature que le ma-

jeur à la tierce supérieure », un an avant sa mort, ce problème le préoccupait encore et ce qu'il convient de ne pas omettre, c'est qu'à la distance d'un demi-siècle, un des éminents théoriciens d'Allemagne, Moritz Hauphmann, dans son *Traité de l'harmonique et de la métrique*, est tombé d'accord avec Gœthe.

En musique, Zelter était donc son conseiller intime; dans les questions didactiques et techniques, toute son orientation partait de là, et même, quand les instructions par lettres ne suffisaient pas il le faisait venir à Weimar pour la réorganisation musicale du théâtre. Après la mort de Schiller, Gœthe voulant dresser le programme d'une fête commémorative, imagina de mettre en scène le poème de *la Cloche*, et ce fut naturellement à Zelter qu'il s'adressa : « Relisez les vers, lui écrit-il, et envoyez-moi une symphonie qui s'y rapporte, mais ne manquez pas d'insister sur ces paroles caractéristiques du morceau « *vivos voce, mortuos plango, fulgura frango* », j'entends qu'ils soient accompagnés d'une fugue imitant le bruit des cloches et se terminant à sons couverts sur le « *mortuos plango* ». L'idée était au moins poétique et témoignerait que dans ses relations avec son

musicien, Gœthe ne se contentait pas toujours de faire acte de réceptivité, il avait le sens du vrai, du supérieur, ses prédilections d'artiste l'emportaient même sur son chambellanisme, ce qui n'est pas peu dire.

Une sonate trop prolongée le mettait hors de lui, et chose plus grave, hors du salon officiel qu'il quittait brusquement au risque de se brouiller avec l'étiquette; en revanche, pour entendre du Hendel et du Mozart, rien ne lui coûtait. Pendant la belle saison qu'il passait à Barca, charmante localité de la Thuringe, un brave homme d'organiste de village, nommé Schütz, l'initiait au contre-point de Bach, et l'hiver, il disposait à Weimar d'un groupe de voix et d'instrumentistes qui se réunissaient chez lui chaque semaine : « N'ayant pas la chance de m'asseoir au plantureux banquet d'une capitale, je m'arrange du mieux que je peux pour subvenir modestement à mes besoins. » Zelter l'aidait beaucoup en cela, il s'était, de Berlin, constitué son maître de chapelle et ne s'épargnait ni les envois, ni les instructions, ni les programmes dirigeant à distance les études de la société : « Tu m'ouvres le ciel, s'écrie Gœthe à l'une de ses occasions, je flaire un avant-goût de ses

délices dans cet amas de notes ! Mais quelle besogne que de s'y reconnaître, que de temps, de peines et de négociations avant d'aboutir même à la plus imparfaite exécution ! C'est ici que se font sentir les misères de la petite ville ; il semble que l'étroitesse de l'endroit, au lieu de rapprocher les éléments, contribue à les éloigner encore davantage, et que l'intimité, le voisinage ôtent à l'organisateur tout moyen d'aplanir les difficultés. Tu n'imagines pas les scènes ridicules qui se jouent et ce que j'use d'efforts et d'adresse pour obtenir que tes envois passent tant bien que mal, de nos yeux à nos oreilles. »

Gœthe conserva le dilettantisme jusque dans sa période la plus avancée ; il avait soixante-quinze ans quand Mendelssohn, alors âgé de douze ans, lui fut présenté par son maître, lequel n'était autre que le correspondant intime du patriarche de Weimar. Hé mais ! quand on y songe, avoir formé un élève tel que Mendelssohn et mérité pendant trente ans d'être le conseiller de Gœthe, voilà deux points à ne pas négliger dans la biographie d'un honnête homme.

Dès cette première rencontre, Mendelssohn avait ravi Gœthe en lui jouant des fugues de

Bach et d'autres compositions de maîtres, si bien que deux ans plus tard, lorsque l'enfant prodige reparut à Weimar conduit cette fois par ses parents, le vieux poète, avant de l'embrasser : « Viens ici, toi, s'écria-t-il en ouvrant son piano et fais-moi revivre les esprits endormis là ! » Cette séance ne fut pas la dernière, deux ans avant la mort de Gœthe, il y en eut une troisième pendant laquelle l'auteur de *Faust*, comme jadis chez l'organiste de Barca, voulut entendre les divers répertoires dans leur ordre chronologique. Une lettre de Mendelssohn à ses parents mentionne en détail cet épisode : « Tous les après-midi, je lui joue des œuvres de maître, dont je dois ensuite lui faire l'historique ; immobile dans son fauteuil, le « Jupiter tonnant » me regarde avec ses vieux yeux ; comme il ne me demandait rien de Beethoven, j'ai voulu de mon plein gré, lui jouer le premier morceau de la symphonie en *ut mineur*, l'effet produit fut très singulier, il me dit : cela ne m'émeut pas, cela m'étonne, c'est grandiose. » Mendelssohn se rendait en Italie, et quelques jours après quand il eut quitté Weimar, Gœthe s'étudiant, se commentant et se récapitulant à son ordinaire, écrit à Zelter : « Sa présence m'a

satisfait en me prouvant que mes relations avec la musique n'ont pas varié ; elle me charme, m'intéresse et me donne matière à réfléchir. J'aime à l'entendre et à la suivre dans l'histoire de ses évolutions ; comment jamais comprendre un phénomène si on n'a sondé le secret de ses origines et de sa marche en avant ? Ce qui m'a ravi c'est de voir comment Félix déjà possède à fond le sentiment de la gradation, admirablement servi qu'il est d'ailleurs par sa mémoire toujours prête à lui fournir à point nommé l'argument topique. Il m'a conduit ainsi de Bach à Gluck, à Mayda, à Mozart, faisant revivre à mes yeux chaque époque, et mêlant à sa leçon des exemples choisis, tantôt parmi les productions de nos grands techniciens modernes, tantôt parmi les siennes propres. »

Cette jouissance dont parle Gœthe, l'une des plus nobles que l'intelligence puisse éprouver, combien d'entre nous l'ont goûtée dans les tête-à-tête où le maître et le dilettante se réunissent sous l'invocation de l'art divin qui les passionne ; l'un joue au hasard de sa pensée, l'autre écoute ; tous les deux songent à la fois, chacun y va de son idée, de sa fantaisie, de son génie, et des heures s'écouleront ainsi qui compteront

dans notre existence. Pas n'est besoin d'être l'auteur de *Faust* pour recevoir l'*ictus*, pas n'est besoin pour le donner d'être Félix Mendelssohn, des deux côtés, une âme musicale, des deux parts, une grande mémoire, cela suffit. Un Mendelssohn qui improvise au piano, un Gœthe assis à côté qui médite, voilà pour le tableau, pour le symbole ; mais chaque jour la communion se renouvelle, et sans être des Gœthe, nous avons tous eu dans l'occasion notre Mendelssohn pour nous intéresser, nous émouvoir et nous provoquer à réfléchir, à raisonner en proportion de nos capacités.

Gœthe n'aimait point Beethoven ou du moins il ne le goûtait qu'avec réserve ; plusieurs partent de là pour lui dénier le sens musical, c'est un tort. Il faut faire réflexion qu'il y a cinquante ou soixante ans, les choses n'étaient point ce qu'elles sont aujourd'hui ; interrogez la *Gazette musicale universelle de Leipzig*, oracle du moment, compulsez ses numéros de la fin du siècle dernier et des trente premières années de celui-ci, vous serez stupéfait de la manière dont les œuvres de Beethoven furent accueillies à leur naissance : tantôt, c'est l'idée qui manque, tantôt c'est la forme, point de naturel, point de chant,

s'il voulait seulement être moins obscur, moins bizarre, se châtier, faire comme les autres ! Ainsi furent jugées et « recensées » les sonates pour piano, 0 p. 10, et celles pour violon 0 p. 12. Plus tard à propos de *Fidelio*, même rabrouement, sinon pire : absence totale d'invention, rien dans les voix, ni dans l'orchestre, des chœurs qui « n'ont produit aucun effet » aucun effet les sublimités du grand finale, *ô tempora!* taisons-nous sur la neuvième symphonie « aberration d'un musicien devenu complètement sourd ». Quand les hauts critiques tenaient ce langage, comment s'étonner que Gœthe, un simple penseur, eût des scrupules. Nous verrons plus loin de quelles préoccupations extra-musicales se compliquaient ses scrupules d'ailleurs fort explicables par la seule nature des choses. « Gœthe est un homme du xviiie, me disait un jour Cousin (1), Beethoven

(1) J'ai noté l'heure et le lieu, c'était un soir d'été, nous nous promenions dans les petits jardins du Luxembourg, et sa brillante imagination, très en verve, s'amusait à faire l'école buissonnière au pays de l'orthodoxie. Il cathéchisait sur la vie et sur la mort de certains personnages du grand règne, louant le calme de leur fin que seule peut donner la religion. — « Et la mort de Gœthe,

est plus. Tout précurseur a, comme Janus double tête, il regarde en arrière et en avant, finit et commence. Dante clôt le moyen-âge et prophétise la renaissance, Shakespeare termine la renaissance et ouvre l'ère moderne, ainsi de Beethoven, homme du passé par ses attaches avec Haydn et Mozart, et de l'avenir par sa seconde vue, le dernier de l'âge classique, et l'avant-coureur, le fondateur du romantisme. Beethoven devançait son siècle à pas de géant, et ce que des musiciens comme Spohr, comme Charles-Marie de Weber n'envisageaient encore qu'avec une certaine horreur, pouvait sembler obscur à des laïques, même doués et compé-

lui répliquai-je, saisissant une pause entre deux élévations, la mort de Gœthe qu'en faites-vous? La jugez-vous moins calme, moins sereine et moins reconciliée? — « Non pas, mais songez que Gœthe était un homme du XVIII[e] siècle » — C'est justement ce que je voulais vous faire dire et ne pourrais-je pas, à mon tour, vous répondre que Bossuet et Racine étaient des hommes d'un siècle de foi, et qu'en mourant chrétiennement ils obéissaient à l'influence atmosphérique comme ce Pérugin qui fut dans sa vie joyeux compagnon et dans sa peinture un si béat objet d'édification pour les belles âmes, et alors, de fil en aiguille, où allons-nous? Que devient ce fameux libre arbitre ?

tents. Gœthe est un classique, un lumineux, Beethoven est un orageux.

« Cela seul expliquerait, ne disons pas l'éloignement, mais l'étonnement, toutefois, s'il lui arrive de se méprendre sur Beethoven dont le côté démoniaque l'effarouche un peu, de quel style il glorifie Bach ! revenant dans une de ses lettres à ses impressions musicales, remuant et fouillant les souvenirs de ces heures de solitude où son organiste de Barca l'aidait à pénétrer au plus profond de l'œuvre du maître ! « C'est là, écrit-il à Zelter, là, qu'en pleine quiétude, loin des bruits du monde et de ses distractions, j'eus la révélation de ce colosse. Il me semblait entendre au sein de l'Etre, l'harmonie éternelle : Dieu s'entretenant avec lui-même avant la création. Comment cela me saisissait, me ravissait, entrait en moi, je n'en sais rien, ce n'était point par l'ouïe, encore moins par la vue, ni par aucun autre de mes sens dont il me semblait d'ailleurs n'avoir plus besoin ». On n'imagine pas une définition plus juste du génie de Bach en son infini de sublime et d'abstrait. Mozart également l'attirait au double point de vue de la symphonie et de la scène. Poète dramatique, intendant du théâtre de Weimar, tout con-

tribuait à la sympathie. Schiller, dilettante moins parfait et qui ne s'occupe des questions musicales qu'en tant qu'elles touchent à sa dramaturgie, lui écrit : « De même que la tragédie est sortie des chœurs des anciennes fêtes de Bacchus, il pourra bien se faire qu'elle se régénère par l'Opéra, aussi, ai-je grande confiance de ce côté. »

Et Gœthe répond à Schiller : « Cet espoir que vous mettez dans l'opéra, don Juan l'a réalisé au degré le plus haut, mais je crains que Mozart étant mort, ce chef-d'œuvre ne reste isolé. » Singulière anomalie, qu'un homme qui voyait si juste ait pu se fourvoyer à ce point dans la pratique car, il n'y a pas à dire, ses poèmes d'opéra quand il en compose sont de véritables opérettes : *Erwin et Elmire (Sandine de Villabella, Jery* et *Bettly,* d'où Scribe et Adam ont tiré le *Châlet*). On croirait qu'après nous avoir tant prêché le royaume de Gluck, il voudrait à son tour payer d'exemple ; nullement : il fait du Berquin. S'il songe à Mozart, c'est pour comploter une manière de supplément à la *Flûte enchantée :* « le grand succès de la *Flûte enchantée* m'avait donné l'idée d'en reproduire les personnages, me figurant que les directeurs, les

acteurs et le public seraient charmés de les revoir dans des situations nouvelles. » Gœthe avait de ces écarts de jugement, il était capable d'aller d'Homère à Viennet, d'admirer à la fois le poème de *don Juan* et celui *des deux Journées;* c'est là, chez lui, une infirmité qu'on a eu tort d'attribuer à l'étroitesse de son existence et qui d'ailleurs n'avait rien de climatologique attendu que bien des gens nés sur l'asphalte du boulevard en sont affligés, à ne citer que M. Prudhomme, type du genre. J'ignore ce que Gœthe eût gagné à venir vivre à Paris comme Napoléon le lui conseillait, mais, je me rends compte de ce que sa pensée aurait perdu de recueillement dans le bruit de la grande ville. Gœthe est un génie aphoristique, il parle beaucoup par oracles, et qui s'exprime ainsi, prête au ridicule; ceux que sa grandeur ennuie l'appellent « Jupiter pluvius. »

Jupiter pluvius, Jupiter tonnant, il y a de l'un et de l'autre; mais, au total, c'est l'autre qui l'emporte; je veux vous dire celui que nous venons de voir mesurer en quatre mots la profondeur du génie de Bach et dont les aphorismes ont parfois l'ordre immuable et la fixité de ses lois de la nature qu'ils nous révèlent.

C'est dans ses *Maximes et réflexions* et surtout dans ses ballades comme le *Roi de Thulé*, *Mignon*, le *Roi des Aulnes*, etc., qu'il faut chercher le sens musical de Gœthe. Ses essais de librettiste ne comptent pas, réduit qu'il est aux modestes ressources de son théâtre de Weimar, et forcé d'obéir au petit goût régnant dont il se plaint : « Notre opéra se mourait d'inanition rien que des ariettes et des duos, rarement, on allait jusqu'aux trios, lorsqu'enfin, parut Mozart qui, du premier coup, avec l'*Enlèvement au sérail*, renversa toutes les barrières. » Ainsi qu'il arrive fréquemment, le succès ne vint pas d'où on l'attendait, il fut dans les vers lyriques, dans les *lieds*, véritables points de jonction aux merveilles de sentiment et d'art que la musique pénètre comme un gaz pour les lancer vers les étoiles. Les mots déjà sont une mélodie, formant des rythmes, la période nombreuse, harmonieuse, bat des ailes, prête à s'envoler. C'est la coupe strophique du chant populaire dédaignée des maîtres classiques dans leurs ariosos et leurs cantates, où le détail, la mise en scène, bref ce que nous appelons aujourd'hui, la couleur locale, tiennent si peu de place. Schubert lui-même pratiqua d'abord telle méthode et ne

se rangea que plus tard au style particulier du lied de Gœthe qui, soit dit en passant, n'eut pour premiers vulgarisateurs que des musiciens secondaires, des naïfs: Reichardt, Ludwig, Berger, et cet excellent Zelter le musicien de la maison. Schubert, emporté par le vol de sa mélodie, fut longtemps sans pouvoir s'assujettir à la symétrique architecture de cette poésie, ensemble à la fois et détail, où chaque mot représente une note, où le musicien, quand il chante, doit se souvenir qu'il raconte, et encore dans cet art d'identification et d'imprégnation, Schubert n'égala-t-il jamais Schumann. Son *Roi des Aulnes* si mouvementé, si coloré, si splendide, est surtout un morceau de concert, cela crève de virtuosité; tandis que d'autres moins doués, moins fameux, Lœwe, par exemple, ont serré le texte de plus près, et qui sait? là serait peut-être le secret du silence de Gœthe à l'égard de ce chef-d'œuvre. Schubert le lui avait envoyé et n'en reçut jamais de réponse. Etait-ce que Gœthe désapprouvait la chose ou n'est-ce pas plutôt qu'il l'ignora au milieu des innombrables tributs de ce genre dont l'Allemagne et l'Europe l'accablaient. On n'a point manqué d'accuser Gœthe à ce propos et d'ajou-

ter un verset de plus à la légende, hélas ! déjà si douloureuse du pauvre grand artiste, toujours est-il, qu'en 1830, la Schrœder Devrient, passant à Weimar, y chanta le *Roi des Aulnes* et que le vieux Gœthe lui fit ce compliment de nature à ne nous laisser aucun doute : « Je connaissais ce morceau pour l'avoir entendu jadis une fois, et j'avoue qu'il m'avait alors déplu ; mais la manière dont vous l'interprétez me persuade, vous venez de me rendre le tableau. » Un jour, comme le directeur de l'Opéra nous demandait un sujet de ballet, nous lui répondîmes : « Faites le *Roi des Aulnes!* » il ouvrit aussitôt de grands yeux et mû par son instinct artiste, il s'écria d'un bond : « Le *Roi des Aulnes*, quelle affiche ! » il va sans dire que nous en restâmes là.

Règle générale, quand vous causez avec un directeur, ne mettez jamais en avant la poésie que pour l'amorcer ; son premier mouvement sera de s'y laisser prendre, puis, comme c'est le bon, il s'en défiera.

On y viendra pourtant et les ballades de Gœthe seront pour l'opéra, le ballet et la féerie, ce qu'elles ont été pour l'inspection mélodique des Schubert et des Schumann, une source iné-

puisable de ravitaillement. Voulez-vous savoir le mérite d'une œuvre, étudiez-la dans ses dérivés, dans son influence sur les autres arts. Après Shakespeare, Gœthe est le Maître dont les créations se sont le plus repercutées dans l'univers, ce qui nous semble un argument auquel on ferait peut-être bien de réfléchir avant de s'inscrire en faux contre sa gloire d'inventeur, que de peinture est sortie de lui, que de musique, inutile d'ajouter, que de littérature ! Jusqu'à des monographies sur la moindre de ses ballades. Celle du *Roi de Thulé* qui nous valut jadis un opéra en deux actes, d'ailleurs assez médiocre, vient encore de fournir chez nous matière à toute une savante étude de critique littéraire et musicale. Savante ! On devait s'y attendre, l'auteur étant docteur ès-lettres et de plus chanoine honoraire de la cathédrale de Bordeaux, mais c'est qu'elle est aussi fort amusante et voilà l'original. Rester grave et sévère en un tel sujet, on le pouvait rigoureusement à condition de ne nous parler que de Sénèque, de Pline, de Ptolémée et de Strabon : *Ultima Thule*, il y avait pour le tirer d'affaire le point de vue archéologique, historique, philosophique et grammatical, on eût de la sorte éludé l'embar-

ras, l'auteur a fait plus bravement, au lieu d'épuiser tous ses thèmes, il se contente de les effleurer et va droit à la femme, intérêt du sujet et son danger pour un homme d'église ; « plus que personne Gœthe comprenait les mœurs populaires, il se plaisait à les reproduire ; Claire dans *Egmont*, Marguerite dans *Faust*, et d'autres encore, tout le monde sait à quel moment précis du drame intervient la ballade. Marguerite a rencontré le docteur Faust au sortir de l'Église et depuis, son souvenir la poursuit et l'obsède. Elle ignore toujours l'inappréciable valeur du trésor qu'elle garde en elle-même, l'innocence, mais déjà dans son âme s'éveillent des sentiments inconnus et qui portent à la rêverie. Avec quoi va-t-elle entretenir son cœur?... A l'aide d'une vieille ballade; il faut du romanesque à toute âme en qui un sentiment profond vient soudain mettre en jeu les éléments de poésie et d'action qu'elle porte endormis... entendez Marguerite dire d'une façon distraite cette admirable ballade, et voyez comme au travers du récit, elle laisse déjà pressentir bien que faisant effort pour le garder, ce secret qui l'oppresse et qui est vaste et profond comme l'abîme.

Il était un roi dans Thulé,
Fort tendre et jamais consolé,
A qui sa belle en trépassant,
D'une coupe d'or fit présent.
Rien ne valait ce trésor-là
Il s'en servait à tout gala,
Et chaque fois qu'il le vidait,
Son œil de larme débordait.
Lorsque sonna l'heure suprême
Il compta ses villes lui-même,
A son héritier s'il vous plaît,
Laissant tout, hors le gobelet.
Pour mieux fêter sa fin de règne,
Dans son château que la mer baigne,
Sous la grande voûte aux noirs piliers,
Il rassembla ses chevaliers,
S'étant levé le vieux compère
Lampa sa rasade dernière.
Et dans les flots, de son plein gré
Lança le gobelet sacré.
Il le vit, ce glorieux maître,
Plonger au gouffre et disparaître
Ferma ses yeux, touchant le but,
Et plus une goutte il ne but.

On peut admettre que cette ballade ne fut d'abord qu'une poésie détachée, un simple lied écrit sans autre préoccupation que la composition de l'œuvre pour elle-même, et qui, dans la pensée de Gœthe, n'avait encore aucune desti-

nation, telle est du moins l'opinion du Chanoine de Bordeaux, quoique *Faust* ait été commencé dès 1770. « Contemporain des premières scènes de Faust, ce lied se rattache au surplus par la date de sa composition comme par le fond des idées aux mêmes études du cœur que *Werther*, mais l'étude est infiniment moins passionnée et je n'y trouve rien, Dieu merci, de la casuistique subtile et recherchée qui domine dans les pages du roman. Je ne vois donc là qu'une âme qui chante, une âme, il est vrai, qui a vécu, qui a souffert, mais de qui la douleur, outre qu'elle n'est plus à l'état de crise, s'épanche maintenant avec la retenue et la dignité qui la rendent touchante et sympathique. »

La fidélité en amour jusques à la mort, voilà le tableau ; peinture de maître dans un cadre étroit. Ces vers, qu'on croirait d'un homme ayant passé par les épreuves de la vie, Gœthe avait vingt-cinq ans, lorsqu'un soir d'été il les lut à Cologne à quelques amis. Avons-nous besoin de faire remarquer cette concentration d'émotion ; aucun soin de l'effet à produire, pas un cri, pas un soupir, dans une page où les apostrophes et les invocations violentes sembleraient indiquées ; le cachet achevé et l'allure

naïve des chants populaires, ce que M. James Condamin a très nettement relevé. « C'est qu'en effet le lied du *Roi de Thulé* n'est pas autre chose qu'un chant populaire; tandis qu'aux yeux des connaisseurs la perfection du morceau trahit l'œuvre d'art, rien n'est omis des traits propres à ces poésies primitives transmises par la tradition populaire, objectivité, calme, caractère inexpressif et sévèrement narratif de l'auteur populaire ne songeant qu'à rapporter le fait sans préoccupation de communiquer ses impressions personnelles. Le poète n'a cure ni des développements qui manquent, ni de l'absence de transition, il ne touche au sujet que pour en faire le modèle accompli de ce que les Allemands appellent le naïf en poésie par opposition au subjectif et au sentimental. » Que Gœthe, après avoir composé sa ballade sans intention préconçue l'ait ensuite utilisée pour son grand poème; quoi de plus naturel? Shakespeare n'emploie-t-il pas à chaque instant ce procédé dans ses drames de grande allure dont le sol est jonché de fleurs lyriques? Travaillant donc à son poème, Gœthe y coule comme dans un moule de prix, le lied qui avait charmé ses hôtes de Cologne pendant l'été de 1774. Margue-

rite est un enfant du peuple ; toute éducation quand elle ne lui vient pas de l'église, lui vient des chansons traditionnelles répétées par les fileuses de rouet sur le pas des portes ou l'hiver au coin du foyer, il faut du romanesque à toute âme en qui un sentiment soudain met en jeu les éléments de poésie et d'action qu'elle porte à l'état latent. Ce romanesque, où le trouver sinon dans la littérature, nature simple et primitive. Marguerite s'adresse à la fiction populaire ; elle chante le *Roi de Thulé;* quoi de plus naturel? La tradition des peuples ne connaît et ne s'approprie que la poésie qui se chante ; je vais plus loin, cette poésie ne peut être exprimée et rendue dans toute sa force que si elle appelle la musique à son aide, de là, chez les musiciens une émulation infatigable à traduire dans leur langue les lieds de Gœthe et en particulier le *Roi de Thulé ;* tous s'y sont appliqués. Beethoven, on le sait, faisait le plus grand cas des *poésies lyriques,* « elles exercent sur moi, disait-il, une puissante influence, non pas simplement par ce qu'elles contiennent, mais par la cadence et l'harmonie des paroles ; je me sens inspiré et poussé à composer par cette langue dont il semble que des esprits aient ordonné la merveil-

leuse architecture et qui porte déjà en soi le secret des harmonies. » Singulier caprice du destin! dans ce concours ouvert dès l'origine et qui se poursuit jusque sous nos yeux, la chanson que l'avenir primera ne sera point celle du plus illustre; tous ont bien mérité :

Vitula tu dignus et hic ...

Mais entre Schubert, Schumann, Berlioz et Zelter, c'est ce dernier que la voix populaire adoptera, c'est sa mélodie honnête et simple qui figure aujourd'hui encore dans les recueils des étudiants allemands et qu'ils chantent en chœur dans leurs *kneipen*. Loin de distraire l'attention de l'histoire racontée par le poète, elle vous la rend plus vivante et si d'autres ont excellé dans le morceau d'art, il pourrait bien se faire que le naïf, le primitif Zelter eût trouvé la vraie note sans y penser.

Une bonne histoire du lied nous manque en France, non que le sujet n'ait tenté personne, mais il y faudrait pour réussir, cette double compétence très fréquente parmi les Allemands et que chez nous peu de gens possèdent, j'entends, la rencontre simultanée du sens littéraire

et musical. A mesure que l'étude des langues commence à se répandre, l'information, naturellement, gagne du terrain, mais seulement du côté littéraire et ce n'est point assez d'être un parfait normalien pour traiter la question sous ses deux aspects, l'auteur de l'essai dont nous parlons ne se contente pas d'être docteur ès-lettres, il sait la musique et il la sent; il comprend aussi les poètes et quand il parle d'eux c'est en homme ayant voyagé au pays du bleu et non en rhétoricien épluchant une strophe. Au cas où M. James Condamia ignorerait l'ouvrage de Reissmann, je le lui signale; tout livre de ce genre viendrait combler une lacune que cet *Essai sur le Roi de Thulé* nous ferait d'ailleurs perdre de vue pour un moment. Le travail est intéressant, j'y voudrais cependant plus de critique et parfois aussi moins de zèle pour la sainte cause des amis. Comment par exemple concilier ce que l'auteur écrit de Liszt avec ce qu'il nous a dit de Zelter quelques pages plus haut? Zelter, la concision, presque la sécheresse, le mot à mot pur et simple, Liszt, l'interprétation amphigourique et le pathos, louer en même temps les deux, semble impossible, il n'importe, on passe en outre à la contradiction et bientôt même on

ira jusqu'à sacrifier un maître tel que Schumann à des préjugés d'école et peut-être de clocher. « Si vous voulez comprendre toute la différence qui sépare un travail écrit sans verve d'une pièce d'inspiration rapprochez du lied de Schumann celui de Franz Liszt, en face d'une peinture incolore une toile magistrale, et de grand prix; aucun raffinement, rien que de naturel! Soudain à la phrase initiale d'une coupe si heureuse succède une explosion de sonorités puissantes : c'est le vieux roi qui passe escorté de ses hérauts d'armes et qui une dernière fois va dans la grande salle s'asseoir avec ses chevaliers..... « Un cortège qui défile », des trompettes qui sonnent, que de bruit pour une chanson, et comme si ce n'était point assez d'admirer tout ce beau spectacle et de s'en amuser; l'auteur prétend encore qu'on l'étudie, qu'on l'analyse et le suive à travers toutes les singularités de la notation : « Voilà certes de la musique savante; mais étudiez-la de près; livrez-vous à un travail d'analyse, et, si j'ose dire, de dissection...» Eh bien, non, ce serait acheter trop cher le plaisir! Il faut cependant pourtant qu'il y ait quelque proportion entre la peine que je me donne pour éplucher la noix et la jouissance que

je trouve à la déguster, le surnaturel de l'Apollon du Belvédère lui vient, comme on sait, de la longueur des hanches et des jambes ; un certain esclavage de la ligne et de la mesure mène au poncif, en conclurons-nous que l'on doive enjamber les montagnes et se déhancher pour avoir l'air d'un Apollon? Liszt avec son insupportable manie de toucher à tout, confus, diffus, dégingandé, même en puissance de génie, me représente ce temple de Ségeste que Gœthe a décrit d'un si fier style en son *Voyage en Italie:* « Une richesse, une fécondité lamentables, des constructions partout et pas un coin où se fourrer, des nuées de papillons voletant sur des chardons en fleur, de grandes herbes de l'autre année séchées sur pied, mais si touffues, si vivaces, qu'on se croirait dans une pépinière ; et le vent qui soufflait comme en plein bois dans les colonnes, et les chats-huants qui hululaient en se trémoussant des ailes au-dessus des poutres! »

La musique ajoute au sentiment quelque chose que la parole ne saurait exprimer, ce qui faisait dire à Gœthe qu'elle commence là où s'arrête la parole, et ce que Schubert avait merveilleusement compris d'intuition Schumann et

Mendelssohn venus après lui, ont élargi le cadre ; s'ils ont moins d'idées, ils ont déjà plus de système ; mais pour bien juger de l'expérience et la voir dans son plein, il nous faut attendre Beethoven ; les hommes comme celui-là trouvent leur place dans tous les partages de l'esprit humain, les entr'actes d'*Egmont* sont la première épreuve de l'estampe arrivée à sa perfection. Suivez la progression depuis Schubert; ce n'est plus la chanson du *Roi de Thulé*, c'est la tragédie historique, le théâtre. Consommer cette union des deux arts en laissant à chacun son entière liberté d'allure, Meyerbeer, dans sa dernière partition, restée inédite, s'était proposé cet idéal ; « les vieilles formes s'usent, disait-il, l'opéra en cinq actes n'est plus de saison, le public attend un *nescio quid*, supposons que cet inconnu soit le mélodrame, pourquoi pas ? J'entends, une vraie partition dans un vrai drame, les deux éléments se portant au secours l'un de l'autre sans frissonner, bref la réalisation du mot de Gœthe : « où la parole s'arrête, la musique commence », et pour mieux affirmer son esthétique, il avait voulu que Gœthe fût le héros du drame : aucun poète, pensait-il, n'a fourni plus de textes et de situations

à la musique ; son œuvre est un immense répertoire où tous y ont fouillé sans l'épuiser. Schubert et Mendelssohn dans les ballades, Schumann dans Faust, Beethoven dans *Egmont* et le rêve de Meyerbeer était de récapituler ses divers efforts dans une sorte de mélodrame où l'on verrait le poète vivre son œuvre. Ce rêve fut réalisé, l'œuvre existe telle qu'elle devait naître d'un pareil cerveau et grosse de toutes les idées musicales qui sont dans Gœthe, mais c'est Berlin qui la possède, et pour n'en rien faire.

L'*Egmont* de Beethoven eut au moins la chance d'émouvoir Gœthe ; lui, resté insensible à la sonate fantaisie, comme à l'andante de la symphonie en ut mineur exécutés au piano se prit aussitôt d'enthousiasme : Beethoven a fait là un miracle, c'est une idée de génie que cette intervention de la musique dans le dialogue ! Voilà certes un applaudissement qui ne s'accorde guère avec ce que nous avons vu lors de la visite de Mendelssohn et du séjour à Berka. Il est vrai que cette fois il s'agit d'*Egmont* et qu'il lui revient une part dans la symphonie :

La meilleure raison est que j'en suis l'auteur.

La question personnelle marque ici le pas;

mais pour en avoir le cœur net, remontons de quelques années le cours des temps, prenons les deux grands hommes à l'époque de leur rencontre à Teflitz en 1812, et peut-être nous rendrons-nous mieux compte d'un phénomène très fréquent, à savoir, l'action que la présence de l'individu exerce sur le plus ou moins d'intérêt que ses œuvres nous inspirent. Avant de s'être jamais vus, ils s'étaient connus déjà par l'intermédiaire de cette folle de Beltina, qui tantôt donnait à Gœthe pour des lettres de Beethoven, des morceaux de littérature qu'elle fabriquait elle-même en partie, et tantôt prenait sous son bonnet d'adresser à Beethoven des compliments et des invitations au nom de Gœthe, d'où l'on peut conclure au désenchantement que celui-ci, mal renseigné sur la personne du musicien, ne manquait d'éprouver en l'abordant. Il s'imaginait aller au devant d'un héros et ce fut contre un sourd atrabilaire qu'il se heurta, disgrâce énorme dont la musique de Beethoven eut le contre-coup : « J'ai fait la connaissance de Beethoven, écrit-il à Zelter dès son retour de Teflitz (2 septembre 1812), son talent m'a étonné, mais quel intraitable personnage ! il a le monde en abomination et je ne

lui en veux pas de le trouver si odieux, bien qu'à vrai dire, il ne s'évertue guère à l'embellir pour les autres. Il faut pourtant l'excuser et le plaindre à cause de son infirmité qui d'ailleurs semble affecter le côté social de son être plus encore que le côté musical, et le rend hypocondriaque, lui déjà laconique de sa nature. »

C'est dans l'œuvre du poète l'unique paragraphe concernant l'auteur des symphonies et la raideur du ton devait en être signalée. Qu'à Teflitz, dès la première entrevue, Beethoven se soit aperçu de l'effet produit, et qu'il ait ensuite répondu par un redoublement de brusquerie aux remontrances comme aux silences de son formaliste interlocuteur, on le conçoit du reste. Peu de gens ignorent l'anecdote de la promenade, aussi populaire en Allemagne que l'histoire du Meunier de Sans-souci, et que Grillparzer a mise en vers. Gœthe passait avec Beethoven, tout le monde saluait, quand le poète témoigna sa mauvaise humeur de ces importunes marques de déférence. — « Que Votre Excellence n'en ait cure, reprit alors le musicien, car c'est peut-être à moi qu'elles s'adressent. » Un jour cependant Beethoven s'emporta, il venait de jouer pour Gœthe et le maître-

poète ne sourcillait pas. Beethoven à cette attitude impassible et trouvant à la fin que c'était abuser du « *si tacuisses philosophus mansisses.* » — « Eh quoi, Gœthe, pas un mot! s'écria-t-il, l'âme déchirée, c'est vous qui m'infligez ici de nouveau l'accueil glacial que j'ai reçu à Berlin! Vous devriez savoir pourtant quel bien cela fait d'être applaudi par des mains intelligentes, et si, vous, Gœthe, vous me reniez pour votre égal, qui me reconnaîtra? » Il est hors de doute que les façons abruptes de Beethoven, son manque absolu d'urbanité avaient produit une impression qui ne s'effaça plus. Mais si le grand poète officiel de la cour de Weimar ne pardonna jamais à la musique de Beethoven les incongruités roturières de son auteur, Beethoven, moins étroit d'esprit et de cœur, eut bientôt fait d'oublier toute rancune. Il semblerait même que son culte pour Gœthe n'en avait que grandi par la suite. Un jour, en 1822, vers ses dernières années, parlant avec un ami, M. Rochlitz, de cette histoire de Teflitz : « Dieu sait, dit-il, le temps qui s'est écoulé depuis notre rencontre, je n'étais point alors aussi sourd qu'à présent, mais j'avais déjà l'oreille cruellement dure, et quand je songe à ce qu'il a fallu

de patience à ce grand homme pour me supporter! » Et nous qui lisons ces mots si touchants prononcés à distance; que de magnanimité, pourrions-nous à notre tour nous écrier, que d'apaisement! Mais en 1822, dix ans avaient passé sur le froissement, amorti la blessure, tandis que dès le lendemain du retour de Teflitz, tout confus encore, tout meurtri, nous le voyons se répandre en éloges, brave homme qui vient de recevoir un affront et qui rend des actions de grâce! « Dès que j'ai le temps de lire, je lis Gœthe ; il m'a tué Klopstock, Klopstock le *maestoso* à perpétuité ! il n'en finit pas de mourir, mais Gœthe, c'est la vie, musiciens, tous tant que nous sommes, vivons avec lui, car nul ne facilite mieux sa tâche au compositeur, *personne comme Gœthe ne se laisse mettre en musique.* » C'est le mot, et c'est Beethoven qui l'a dit. Les poèmes de Gœthe, grands et petits drames, ballades, simples lieds, sont et seront toujours pour la musique un répertoire inépuisable. S'il fut un connaisseur peccable il reste un inspirateur hors de pair. A ce compte bien des erreurs devront lui être pardonnées, telle entre autres, la plus grave, d'avoir passé à côté de Beethoven sans le comprendre.

Les grandes personnalités engendrent les mythologies, il s'est formé autour de Gœthe comme autour de Beethoven un cycle de légendes qui nous représentent l'un comme inaccessible aux conceptions humaines, l'autre comme un lutteur symbolique en antagonisme avec le monde entier, hérissé, bourru, mécontent de tout, impraticable et sourd par dessus le marché. Pareille infirmité chez un tel génie, sourd, lui, le dieu des sons, que pourrait la fable inventer de plus tragique et la légende se trouve être la vérité ; le destin aveugle a voulu que Beethoven fût sourd ! N'exagérons rien cependant car les mythes quand on les transporte dans la vie réelle font des caricatures, ramenons les choses à leurs proportions et sortons des légendes passées à l'état de dogme. La vérité est pour Beethoven que nous le connaissons mieux que ses contemporains ne l'ont connu, et que, par conséquent, nous le plaçons plus haut. Quant à Gœthe, à titre de contemporain, il l'a jugé comme tout le monde, et pour le juger autrement il aurait fallu cette prescience de l'avenir qui nous force à lire entre les lignes et qu'à défaut des notions techniques nécessaires, une violente sympathie peut seule

donner. Or, Gœthe, très capable de raisonner musique en philosophe, ne dépassait point sur ce sujet les idées de son temps; distrait d'ailleurs par ses autres curiosités scientifiques, il n'y aurait eu pour l'entraîner qu'un mouvement de sympathie, cette sympathie ne vint pas; bien au contraire, la présence de l'homme mit en fuite les préventions favorables au musicien.

C'était fini; Gœthe n'en parla plus; à vingt ans de distance (14 février 1831), voyant son secrétaire Eckermann s'extasier sur la précocité de certains génies; Mozart virtuose dès le premier âge, Beethoven aussi : « C'est vrai, répondit-il, mais Mozart demeure un prodige » ! Et de Beethoven, pas un mot. Gœthe emploie rarement l'ironie, et n'écrit jamais de mal de personne, il met tout dans la réticence et c'est à peine si le nom de Beethoven est prononce trois fois dans ses œuvres, concluez.

II

LA GENÈSE D'UN CHEF-D'ŒUVRE

GŒTHE ET FAUST

« Ce nom de Faust, quelle place ne tient-il pas dans l'histoire de l'esprit moderne! A partir du xve siècle, de quelque côté que votre curiosité se tourne, vous le retrouverez partout. De ces cinq lettres assemblées par le doigt du destin sur un échiquier, des montagnes d'œuvres sont sorties : récits populaires, drames, compilations littéraires et musicales, dessins, gravures et tableaux. Les bibliothèques, les musées, les salles de spectale, ce nom a tout rempli, à ce point que voilà un héros légendaire qui, si je m'en rapporte au catalogue des choses qu'il a suscitées, a déjà plus occupé le génie humain que n'ont fait les plus authentiques personnages de l'histoire. » Ces lignes, que nous impri-

mions ici même en 1869 (1) nous reviennent aujourd'hui citées dans la préface de l'édition de M. de Lœper, la plus complète que l'Allemagne ait donnée du poème de Gœthe (2) et prouvent du moins que nous ne nous trompions pas quand nous prédisions il y a dix ans une infinité d'évolutions à cette science nouvelle qui partout en Europe comme en Amérique va se propageant autour de *Faust*. *La Divine Comédie* fut ainsi au moyen-âge une sorte de ruche universelle; il fallait que le monde moderne eût la sienne; et les abeilles s'y sont mises pour ne plus chômer. Inaugurée en Allemagne de 1818 à 1824 par les Schubarth, les Göschel, les Daub, les Hinrichs, en France par Mme de Staël, en Angleterre par Carlyle, la période des études et commentaires ne devait plus faire que croître et que grandir. Soixante ans se sont écoulés, et le public en est encore à prononcer son *claudite jam rivos*, les prés n'ayant apparemment point assez bu, et certaines œuvres étant douées d'une faculté kaléidoscopique pour

1. Voyez la *Revue* du 15 mars 1869.

2. *Faust, eine Tragodie von Gœthe, mit Einleitung und erlduternden-Anmerkungen*, von G. von Lœper; Berlin, 1879, Erster Theil, p. XLIV.

intéresser diversement chaque génération. Sur *l'Iliade,* sur *la Divine Comédie*, sur *Hamlet*, qui se vantera jamais d'avoir dit le dernier mot? C'est le tonneau des Danaïdes; nul ne l'emplit, on le sait, et d'autant plus on y retourne. Les récents écrits des deux Vischer (Kuno et Frédéric), des Julian Schmidt, les *Leçons* d'Herman Grimm, cette édition de M. de Lœper, quel renouveau pour la discussion, surtout si vous y ajoutez ces traductions sans nombre en portugais, en flamand, en hébreu (1), ces éditions successives toujours accompagnées de notes et d'arguments explicatifs, ces reproductions par le théâtre, par les conférences, en un mot, tout cet ensemble de gloses, de recherches, d'élucubrations tant en prose qu'en vers, formant une littérature à part!

I

Qui nomme Gœthe, dit Faust : c'est l'œuvre-type dont un reflet colore les autres créations plus ou moins pâlissantes, et qui, pareille à Moïse, traînant après soi le peuple juif dans la

1. Par le docteur Letteris (1864) et très réussie au dire des hébraïsans. Voir Lœper, p. XLIII de son Introduction.

Mer-Rouge, leur fera traverser à toutes l'océan de l'oubli. Faust et Méphistophélès ont désormais pour nous un sens pratique; ces figures émancipées et de l'auteur qui les créa et du pays qui les vit naître, se mêlent au mouvement cosmopolite et trouvent réplique à toutes les questions de notre siècle. C'est que les types façonnés de main d'homme ne se naturalisent qu'à ce prix ; il leur faut à la fois répondre aux conditions de l'idéal et satisfaire aux besoins du ménage, avoir l'universel et le particulier, être hors de nous et chez nous. La fiction doit pouvoir supporter l'épreuve de la vie commune ; on se la représente intervenant dans nos affaires, s'immisçant dans nos controverses. Parmi ces êtres nés de l'imagination, Faust est le dernier en date; aucun ne nous touche de plus près, et cependant que d'années écoulées depuis qu'il fut conçu et mis à terme ! Gœthe, en composant son chef-d'œuvre, ignorait nos mœurs contemporaines, et les générations qui furent les premières à l'applaudir s'en doutaient encore moins; rien de cela n'empêche que le personnage vive en pleine activité dans notre monde d'aujourd'hui; serait-il né d'hier, qu'il ne s'y comporterait pas plus à l'aise. Nous

voyons aujourd'hui dans *Faust* bien des choses que les générations d'il y a cinquante ans n'y ont point vues, et qui pourrait prédire ce que les générations à venir y découvriront à leur tour et quels nouveaux commentaires ne suscitera pas ce personnage lorsqu'après cinq ou six cents ans il sera parlé de lui comme nous parlons des héros d'Homère, lesquels vivent depuis trois mille ans? Et comme il sera de tous les siècles, *Faust* est déjà de toutes les langues; on le traduit et le retraduit à chaque heure: versions anglaises et françaises, italiennes et scandinaves; on le met en peinture, en musique; quelques-uns de ses proverbes sortent des entrailles même de l'humanité: « Elle n'est pas la première! « s'écrie Méphistophélès en ricanant de la chute de Marguerite, et le drame est plein de pareils mots, des scènes entières sont écrites ainsi dans le marbre; la scène de la prison par exemple: du Shakespeare en style lapidaire. « Il semble que *Faust* soit du domaine universel, et qu'il ait cessé d'appartenir à l'Allemagne pour devenir l'héritage du genre humain (1). » Rien de plus vrai que cette asser-

1. *Gœthe*, von Herman Grimm: Berlin, 1877.

tion d'un éminent critique à propos de ces éternels remaniements, de ces transpositions d'un art dans l'autre, — opéras et tableaux, — et de ces traductions, — supplice de Tantale, — toujours reprises, toujours revues et corrigées par leurs auteurs dans le sentiment de leur impuissance à rendre les beautés du texte.

Nous savons tous de quelle manière travaillait Goethe : « Poésie est délivrance, » disait-il, tout son secret est dans cette expression. Gœthe ne prétend instruire ni moraliser personne, son œuvre n'est jamais qu'un enfantement : il accouche de l'idée qu'il a conçue et qui probablement l'étoufferait s'il ne s'en *délivrait*. Il va de lui-même à ses personnages, et réciproquement ses personnages nous ramènent à lui. Gœthe a beaucoup écrit sur son propre compte, il s'est en quelque sorte inventorié jusque dans les menus détails de son existence dont certains éléments se retrouvent chez ses divers héros. Seulement la plupart ne nous présentent d'ordinaire qu'un seul côté de l'être si ondoyant et si compliqué du poète, celui que Gœthe se proposait d'étudier pour le moment : en quoi presque toutes ses figures d'hommes sont fragmentaires. Vous n'en voyez jamais qu'un aspect, il leur

manque le contour. Prenons Werther et Tasse, pour ne citer ici que deux exemples. Qu'étaient-ils? comment vivaient-ils avant la catastrophe à laquelle le roman et la tragédie nous font assister? Pour les amener à l'incroyable état nerveux où nous les surprenons, à cette crise décisive, il a fallu bien des circonstances extraordinairement irritantes et douloureuses, et c'est ce qu'on ne nous dit pas, et voulussions-nous les regarder comme des incarnations de Gœthe, nous n'en serions guère plus avancés, car Gœthe, en son particulier, était un homme, un homme d'énergie et de résolution, capable, entendons-nous de tenir tête à toutes les situations, d'affronter tous les assauts de la destinée, un homme de solide et vaillante constitution, ayant bon œil, bon pied, bon appétit et le reste. Et si Werther comme Tasse ne nous montrent que des natures mal équilibrées c'est que ces personnages, tout en étant faits à la ressemblance de Gœthe, ne nous livrent de lui qu'un seul côté; Werther et Tasse n'ont de Gœthe qu'une moitié, celle que la lune éclaire d'un pâle rayon; quant à l'autre, la moitié saine et agissante, ne la cherchez point en eux, Faust la leur a prise. Tasse, Werther, Egmont ne sont que simples

silhouettes, Faust seul est l'image vraie, il a sur toutes les créations du maître je ne sais quel indéniable droit d'aînesse. Gœthe, à force de le sentir là toujours présent, finira par avoir peur de lui. Des années entières s'écouleront pendant lesquelles le nécromant tiendra sa progéniture à l'écart; puis il y reviendra, mais non sans trouble et combattu, tiraillé, en même temps par ses tendresses de père et par le saint effroi du surnaturel, devant ce rejeton étrange qui, sans cesse grandissant, serait déjà de taille à faire la leçon aux universités réunies d'Athènes, de Padoue et de Strasbourg :

Le bon sens du maraud quelquefois m'épouvante.

C'est une chose en effet très curieuse que cette espèce de déférence dont use Gœthe à l'égard de Faust. Quelque difficulté qu'il eût à se détacher de ses autres créations, encore finissait-il après des hésitations, des retouches sans nombre par les émanciper tôt ou tard ; vis-à-vis de Faust, rien de pareil. Impossible à lui de s'en séparer ; il s'effraie et recule à la seule idée de lui signer son exeat : toujours nouveaux délais, nouveaux prétextes ; un moment, à l'époque du

voyage en Italie et d'une première publication d'œuvres complètes, on dirait qu'il va se faire violence ; il rajuste son manuscrit, met tout en ordre et presque aussitôt se ravise. D'année en année, sa crainte augmente. L'édition de 1790, toute fragmentaire, devait pourtant marquer, ne fût-ce qu'à titre de ballon d'essai. Vainement Schiller, à cette occasion, redouble d'instances, vainement il joint la remontrance aux prières ; Gœthe, après s'être laissé toucher, reprend ses doutes; l'édition de 1808, qui fut pour le public du temps une révélation, ne contenait elle-même aux yeux de Gœthe que des fragments. Ainsi, peu à peu, s'implanta chez lui cette idée d'un travail à la Pénélope dont l'achèvement serait différé jusqu'à la mort. Car il est à supposer que, si Gœthe eût vécu d'avantage, l'œuvre posthume que nous possédons aurait encore subi bien des modifications. Quoi qu'il en soit, le poème nous apparaît aujourd'hui en toute harmonie et grandeur, et tel que nous le voyons se pondérer, se compléter avec sa première et sa seconde partie, son prologue et son épilogue, tel l'imagination de Gœthe le conçut dès la première heure.

Une lettre à Guillaume de Humboldt nous

fournit là-dessus des explications d'autant plus intéressantes qu'elle fut écrite par Gœthe cinq jours avant sa mort (17 mars 1832) et peut ainsi passer pour une sorte de testament philosophique et littéraire. Rien de plus simple à la fois et de plus élevé que cette confession suprême où vous respirez par moment ce solennel religieux dont le langage de Gœthe aime à s'envelopper. Vous croyez entendre la voix non d'un mourant, mais d'un être ayant déjà quitté ce monde et ne reprenant la parole que pour rendre un dernier compte de ses visées terrestres. Ajoutons que Guillaume de Humboldt était ici bien l'homme qu'il fallait. Les confidences ou les confessions de ce genre empruntent d'ordinaire beaucoup de leur gravité au caractère du personnage à qui elles sont faites. Qu'était-ce en quatre mots que Guillaume de Humboldt? Le prince de la critique allemande au temps de Schiller et de Gœthe, un philologue, un savant, un poète, un de ces esprits possédant des clartés de tout et qui, sans créer eux-mêmes, ont mission de pousser et de maintenir dans la bonne voie les esprits créateurs et le public. Si les jugements fantasques de Schlegel, le beau phraseur de cette période, n'ont pas

prévalu et, si d'autre part Schiller et Gœthe sont allés jusqu'au bout de leur style, c'est à Guillaume de Humboldt qu'on le doit. Cela dit, voyons cette lettre du 17 mars 1832.

Gœthe s'examinant, s'analysant, étudie son propre développement d'après la méthode d'Aristote : « Les anciens, écrit-il, prétendaient que les animaux sont instruits par leurs organes ; j'estime, moi, que le précepte s'applique également aux hommes, lesquels ont en outre cette supériorité de pouvoir à leur tour instruire leurs organes. Toute faculté d'agir et, par conséquent, tout talent implique une force instinctive agissant dans l'inconscience et dans l'ignorance des règles dont le principe est pourtant en elle. Plus tôt un homme s'instruit, plus tôt il apprend qu'il y a un métier, un art qui va lui fournir les moyens d'atteindre au développement régulier de ses facultés naturelles et plus cet homme est heureux. Ce qui lui vient du dehors, ce qu'il acquiert, ne saurait jamais nuire en quoi que ce soit à son individualité originelle. Le génie par excellence est celui qui s'assimile tout, qui sait tout s'approprier sans préjudice pour son caractère inné. Ici se présentent les divers rapports entre la conscience et l'incon-

science. Les organes de l'homme, par un travail d'exercice, d'apprentissage, de réflexion persistante et continue, par les résultats obtenus, — heureux ou malheureux, — les mouvements rétroactifs d'appel et de résistance, nos organes amalgament, combinent inconsciemment ce qui est instinct et ce qui est acquis, et de cet amalgame, de cette combinaison, de cette chimie, à la fois inconsciente et consciente, il résulte finalement un ensemble harmonique dont le monde s'émerveille. Voici tantôt plus de soixante ans que la conception de *Faust* m'est venue en pleine jeunesse, parfaitement nette, distincte, toutes les scènes se déroulant devant mes yeux dans leur ordre de succession ; le plan depuis ce jour ne m'a plus quitté et, vivant avec cette idée, je la reprenais en détail et j'en composais tour à tour les morceaux qui dans le moment m'intéressaient davantage, de telle sorte que quand cet intérêt m'a fait défaut, il en est résulté des lacunes comme dans la seconde partie. La difficulté était là d'obtenir par force de volonté ce qui ne s'obtient à vrai dire que par acte spontané de la nature. Mais ce serait bien tel dommage, si toute une longue existence d'activité et de réflexion ne devait point aider au succès

d'une pareille opération. Pour moi, je n'éprouve aucune crainte à ce sujet, et c'est avec une entière confiance que j'aborde la postérité, comptant bien que ceux qui me liront alors ne sauront pas faire de distinction entre l'ancien et le nouveau, entre ce qui fut l'inspiration, l'élément des premiers jours et ce qui fut le produit du travail et de la volonté. »

Au résumé, ce testament contient deux points: le premier, absolument incontestable, à savoir : que *Faust* est, dans l'œuvre de Gœthe comme dans sa vie, le fait capital ; le second : que ce poème, objet et terme d'une des plus grandes vocations intellectuelles qu'il y ait eu, doit être envisagé *in globo*, l'auteur condamnant d'avance toute espèce de critique par fractionnement et classification chronologique. Ce document nous renseigne aussi sur l'état civil du héros. « Voici plus de soixante ans » écrivait Gœthe en 1832 ; faites le compte et vous remontez à 1772, date irrévocablement fixée et qui correspond à la dernière période de sa vie d'étudiant. Gœthe avait donc vingt-trois ans et venait de recevoir le doctorat, lorsque cette conception de *Faust* lui apparut à Strasbourg et qu'il mesura du premier coup d'œil toute l'architecture du poème.

Laissons à d'autres le soin de compulser, de comparer les vieux papiers; de rechercher en quoi l'édition de 1790 diffère du manuscrit de 1772; négligeons ces lacunes dont parle la lettre à Guillaume de Humboldt et voyons tout de suite où le Gœthe de 1772 en était au moment de cette conception, quels étaient son état psychologique, ses horizons, et de quels éléments se composait ce que nous appellerions son matériel intellectuel.

II

Ses cheveux en natte tressés,
Elle descend, les yeux baissés,
Du saint portique;
Simplicité, grâce, candeur;
Adorable dans sa raideur
Un peu gothique!

Marguerite passe, accostons-la.

Pendant la dernière période du séjour à Strasbourg, Gœthe avait eu un grave reproche à se faire : cette humble et douce enfant égarée par lui et délaissée. Entre l'héroïne du drame et la fille du pasteur de Sessenheim les rapports

vous sautent aux yeux. La séduction, pour n'avoir point causé de scandale, n'en fut pas moins consommée moralement, et Gœthe, en abandonnant Frédérique, ne pouvait ignorer qu'il en faisait une veuve. Il savait à n'en point douter et ce qu'il emportait d'elle et ce qu'il lui laissait. Après s'être implanté au cœur de la pauvre fille, après l'avoir émue d'un sentiment qu'elle avait le droit de croire éternel, il quittait simplement la place : adieu, ma mie, en voilà assez de cette idylle! Arrange-toi maintenant comme tu pourras!... Cruauté féroce qui par le temps et la réflexion ne devait point tarder à devenir symbole! Aux heures de poésie, allaient en effet se dégager les extrêmes conséquences, et l'anecdote librement donner tout ce que dans la réalité courante elle eût été capable de produire. Faust aussi commence par conter fleurette à Marguerite, puis la plante là, et cette petite affaire de galanterie coûte à Marguerite la vie de sa mère, de son frère, de son enfant et sa propre vie à elle en dernier lieu; on le voit : simple badinage, histoire de s'amuser et de rire un peu! Dans cette navrante églogue de Sesenheim, l'infanticide était contenu, et Gœthe n'a qu'à lâcher la bride à son imagination pour

brûler le chemin qui va le conduire de Frédérique à Marguerite. Quitter Frédérique, il n'avait pas même besoin de pousser les choses jusque-là, un pressentiment l'eût averti de ce qui adviendrait, eût évoqué devant ses yeux la douce amie de l'heure présente transformée en cette Gretchen, physiquement tournée à la ressemblance de Frédérique. Mêmes airs de visage, même complexion morale, même naturel confiant, avec des réveils de mutinerie charmante. La Marguerite des fragments publiés en 1790 est déjà pour l'idée et le contour une figure aussi parfaite que celle de l'édition de 1808, et notez que cette Marguerite des fragments est celle du premier manuscrit. Quant à la Marguerite bienheureuse (*una pœnitentium*) transportée après sa mort au sein des nuages, et rencontrant Faust parmi les phalanges célestes, c'est là une invention attribuée au travail des dernières années, et cependant, étant donné le caractère de Gœthe si bizarre et par moment si énigmatique, rien n'empêcherait que cette scène fût issue elle aussi du premier mouvement. Gœthe eut toujours un fond de mysticisme, et cette disposition d'esprit, déjà très accentuée dans sa jeunesse, prit avec l'âge couleur de superstition.

Quoi qu'il en soit, les scènes de l'édition de 1808, où la figure de Marguerite se dessine dans toute sa grâce, composent ce que Gœthe a jamais écrit de plus achevé ; il y a là une émotion, un souffle de vie, qui vous pénètrent. Le sentiment, les beaux vers pleins de lumière, pleins de flamme, y surabondent, et l'effet est toujours immédiat.

Nous avons remarqué plus haut que Gœthe avait créé Marguerite à l'image de Frédérique; ne pourrait-il pas se faire aussi qu'il eût mis dans cette adorable Frédérique des Mémoires quelque chose de sa Marguerite ? Arrêtons-nous un moment pour bien fixer les points. Lorsque Gœthe écrivit son volume de *Poésie et Vérité*, où l'idylle de Sesenheim est racontée, Marguerite était depuis longtemps venue au monde, elle existait à l'état de type pour le poète qui, les illusions du récit aidant, pouvait, en nous racontant Frédérique, se souvenir alors de Marguerite, tout comme, en évoquant jadis Marguerite, il s'était souvenu de Frédérique. La Frédérique des Mémoires n'est point tant qu'on se l'imagine un portrait peint d'après nature et j'y verrais plutôt aujourd'hui un être de fantaisie évoqué par les souvenirs du passé et que

Gœthe s'est complu à revêtir de divers traits particuliers à son amie. Donner aux inventions de notre esprit les apparences de la réalité, n'est-ce point là le but suprême, et l'artiste n'a-t-il pas rempli toute sa vocation lorsqu'il est parvenu à persuader au public que c'est des mains mêmes de la nature que l'œuvre est sortie et qu'il n'a fait lui, poète, peintre ou statuaire, que fidèlement copier le type? En ce qui regarde Frédérique Brion, l'impression que nous donne Gœthe est vivante; nous reconnaissons à son visage, à sa tournure, à son sourire, la fille du pasteur de Sesenheim. C'est elle, encore un peu et nous serions tentés de la déclarer plus aimable et plus accomplie qu'on ne nous la décrit, nous en voulons presque au poète de ne pas nous en dire davantage et c'est là dans les œuvres d'art, une nouvelle et décisive marque de perfection. Chacun, en voyant le modèle, se figure être mieux informé sur son compte que l'auteur lui-même, les créations du génie humain en arrivent avec le temps à ce point d'indépendance vis-à-vis de leur propre créateur, que le premier passant venu semble leur toucher de plus près. Tel commentateur d'Hamlet s'imagine connaître le prince de Da-

nemark au moins aussi bien que Shakespeare, tel autre, Dumas le vieux, par exemple, croit le connaître mieux et lui fait la leçon en l'exhortant par la voix du spectre à prendre le gouvernement. N'avez-vous jamais entendu de fort honnêtes gens récriminer contre Shakespeare à l'occasion du trépas de Roméo, de Juliette et de Desdemona en s'écriant : « Il n'avait pas le droit de les tuer ! » Inutile d'ajouter qu'un pareil cri serait pour Shakespeare le plus beau triomphe, s'il pouvait le percevoir, car il en conclurait que pour provoquer tant de pitié, il faut décidément que les conceptions de son cerveau soient des êtres bien vivants. Et ce reproche d'avoir abandonné Frédérique, Gœthe, qui peut-être comme homme ne l'avait point tant mérité, s'est arrangé dans ses Mémoires de manière à le justifier complètement comme auteur, ayant par là obtenu l'effet qu'il voulait produire. De tout ceci un seul fait est à retenir : savoir que ce personnage de Marguerite, créé de premier jet, est resté identiquement le même à travers les diverses phases du poème. On n'en peut dire autant des autres, à commencer par Méphistophélès.

L'opinion veut que Merck ait posé pour ce ca-

ractère : « Il était long et maigre d'encolure, le nez pointu, perçant, ses yeux d'un bleu clair, plutôt gris, donnaient à son regard inquiet et toujours furetant quelque chose du tigre. Lavater, dans sa *Physiognomonique*, nous a conservé son profil. Son caractère n'était que désaccord ; bon et brave garçon par nature, il avait pris le monde en amertume, et se laissait gouverner par son penchant humoristique au point de vouloir à toute force passer pour un farceur et pour un garnement. Sensé, tranquille, ouvert à certains moments, il allait à tel autre, comme l'escargot, vous tirer ses cornes, chagriner, offusquer les gens et jusqu'à leur nuire. Mais, comme on aime à jouer avec le danger dont on croit n'avoir rien à redouter, je n'en étais que davantage porté à me rapprocher de lui, à jouir de ses bonnes qualités, pénétré à fond de ce pressentiment que jamais ses mauvais instincts ne se retourneraient contre moi. » Gœthe se plaît ainsi à reconnaître l'influence qu'il laissa prendre à Merck, un homme auquel il refusait « tout élément positif ». Détail qu'il ne nous faudra point perdre de vue si nous voulons savoir au juste pour combien ce Merck est entré dans la confection de Méphistophélès. Les lignes que je

viens de citer sont extraites de ce livre intitulé *Poésie et Vérité*, livre admirable dont en France nous ignorons la valeur. Il y a là, une somme énorme de littérature, et pour peu que vous ayez le goût des beautés de la prose latine, vous céderiez à l'attrait de cette langue qui par instants semble être du Tacite. Nul peut-être plus que Gœthe n'eût été propre à écrire l'histoire ; il possédait la méthode et le style : deux qualités maîtresses ; il savait coordonner les faits et les reproduire comme il les voyait. L'idée un jour le préoccupa de composer dans ce genre une étude sur Bernard de Saxe-Weimar, cher à son cœur à double titre, et comme héros de la guerre de Trente ans, et comme grand ancêtre du prince qu'il aimait et qu'il servait. De ce travail, rien n'est resté que les préliminaires. Les matériaux rassemblés par Gœthe sont aux archives de Weimar, et ce beau livre de *Poésie et Vérité* porte témoignage de la langue qu'il comptait mettre en pratique à ce sujet. Maintenant, à la lecture des diverses traductions ayant cours chez nous, qui, je le demande, se douterait de tout cela ? Ce livre, tel qu'on nous le donne ou plutôt tel qu'on nous le vend, ne représente à nos yeux que des mémoires plus ou moins ordi-

naires ; quant à l'art merveilleux qui s'y manifeste à chaque page, pas un traître mot ne le dénonce; et voilà sur quels documents le public en général forme son opinion. C'est qu'on ne s'y prend point de la sorte pour faire passer de la langue allemande dans la nôtre l'œuvre encyclopédique d'un Gœthe; s'il est des traductions qui se peuvent brasser à coups de dictionnaire, il faut ici le sens et la main d'un artiste. Autant d'ouvrages, autant de tâches préposées à des activités, à des curiosités diverses, à des talents spécialement autorisés. Toute traduction de ce genre qui n'est pas une œuvre d'art est forcément une œuvre industrielle.

Nombre d'années devaient s'écouler avant que Gœthe ouvrit ses conversations avec Eckermann. Le souvenir de Merck était alors déjà sorti de la mémoire des hommes, et le vieux docteur sentait venir l'âge des patriarches. Qu'est-ce qu'un bourgeois, un *Philister* comme Eckermann, pouvait comprendre d'un caractère tel que Merck? Pour retourner à ce propos de sa jeunesse, il fallait donc que Gœthe l'eût à nouveau ruminé et qu'il y eût là quelque énigme dont il cherchait l'explication : « Merck, disait-il, en 1830 à ce secrétaire bénévole de

ses commandements, s'il revenait au monde à cette heure, ne saurait plus être l'homme que nous avons connu. » Ce problème le préoccupait, qu'un individu tel que Merck, mêlé au mouvement des hommes et des choses, capable d'exercer personnellement une action puissante sur les autres et sur lui-même, Gœthe, eût en fin de compte vécu pour rien. Merck manquait absolument d'élévation, et nous savons quel sens Gœthe prêtait à ce mot : « Tout ce qui n'est point vers est prose » dit Molière, tout ce qui n'est point élevé est bas, Faust a comme Goethe l'âme élevée, Merck a de la bassesse. Et l'esprit de bassesse, de négation, c'est le diable, c'est Méphistophélès. Tout acte positif, créateur, lui sera refusé ; la force d'initiative sous quelque aspect qu'on se la représente lui fera défaut. Il n'existe et ne peut exister qu'à l'état de contradiction ; pour qu'il entre en phosphorescence, il lui faut l'antagonisme. Gœthe a pris soin de nous indiquer dans son journal que le seul homme au courant de sa vie quotidienne est Merck, et ce confident indispensable, il ne le recherche ni ne l'estime. Faust, lui non plus, ne saurait se passer de Méphistophélès ; que deviendraient-ils l'un et l'autre sans leur

miroir dont la transparence implacable réfléchit les choses comme elles sont? Comment sortiraient-il d'embarras, ces docteurs sublimes, s'ils n'avaient là sous la main, pour le feuilleter à toute heure, le livre aux renseignements, le vocabulaire universel où pas une idée n'est formulée, mais où sont catalogués tous les mots? Ici pourtant se dresse une objection : la conception de *Faust* remonte à l'époque du séjour à Strasbourg, tandis que les rapports avec Merck ne datent que d'une période beaucoup plus tardive; force est donc d'aller aussi nous renseigner ailleurs.

III

Gœthe était venu à Strasbourg la tête pleine d'illusions et de présomption, en fils de famille souverainement sûr de son affaire et qui n'a besoin de personne pour trouver sa voie. Jurisprudence, théologie, physique, il allait tout savoir; c'était le docteur Faust en herbe, ses antécédents l'avaient accoutumé aux égards, à la déférence, et voilà qu'en débarquant il se heurte contre Herder. Celui-ci, du premier

coup, le déconcerte. Il se sent en présence d'une force parfaitement maîtresse et consciente, d'une autorité qui ne fléchira point, d'une intelligence à laquelle il n'apporte rien. Herder bien au contraire, commence par dérouler aux yeux de Gœthe des horizons qu'à lui seul le disciple n'eût point découverts, et tout cela, simplement, froidement, avec une nuance d'ironie pour répondre aux démonstrations gratulatoires d'un jeune monsieur qui jusqu'alors n'avait encore admis la supériorité de quiconque. Herder répandait ses idées à pleines mains, mais personne en les ramassant n'échappait aux amères boutades dont ce dispensateur de richesses accompagnait ses présents. Méphistophélès également connaît le fond des choses, révèle à Faust les secrets de l'être, le promène d'une sphère à l'autre, étale devant lui les jouissances et les trésors de cette pauvre humanité qu'il bafoue et dont il n'additionne les grandeurs et les misères qu'à cette fin de prouver que le bien et le mal sont identiques et qu'au total l'énorme somme donne zéro. Il va sans dire que la théorie de Herder, naturellement, essentiellement élevée dans son positivisme, n'allait point jusque-là ; mais rien

n'empêchait Gœthe de tirer à part lui les conséquences, et de ressentir quelque angoisse à voir ce diable d'homme remuer ainsi les idées comme des pièces d'or dont il avait les poches pleines, les faire tinter et reluire au soleil pour les rejeter finalement comme de vils charbons. Séduire, captiver les âmes, puis, quand elles se sont loyalement données, mettre à néant leur confiance, influence démoniaque que la critique impartiale, impitoyable de Herder exerçait sur Gœthe ! Comment s'affranchir d'un compère dont le regard vous scrute, vous traverse et qui, sans la moindre idée d'en tirer profit pour lui-même, lit dans votre conscience le bien et le mal. Faust subit l'ascendant de Méphisto, se soumet à première vue et signe le pacte avec son sang. Plus encore qu'à l'attrait des jouissances promises il cède à l'empire d'un esprit supérieur. Il se voit perdu s'il ne se livre. Méphistophélès, de son côté, n'a qu'un but, affirmer cette domination ; dans tout ce qui se rattache au train de la vie, il se subordonne ; Faust sera le maître, Méphisto le serviteur ; Faust aura les jouissances, Méphisto les lui procurera ; tout ce que le démon se réserve, c'est de constater irrévocablement qu'en

dernière analyse pas une de ces jouissances ne vaut le prix dont on l'achète.

Encore une fois, Herder n'allait point jusqu'à ces conclusions; mais, par sa critique, il y poussait Gœthe, et de même que Gretchen nous montre implacablement ce qui aurait pu advenir de Frédérique, Méphistophélès nous indique où l'enseignement de Herder aurait pu mener Gœthe. Nous savons maintenant de qui notre poète tenait ce don fatal de faire intervenir la critique au plus intime d'une jouissance et de s'interrompre au sein de la passion pour réfléchir au désenchantement final. Herder ayant préparé les éléments du caractère, il restait à guetter au passage l'original dont on emprunterait le masque ; c'était chez Gœthe le procédé ordinaire quand il avait une conception dans sa tête d'attendre qu'une rencontre lui en offrît le vivant modèle. Merck paraît, et de ce jour, l'incarnation a lieu : Méphistophélès a trouvé sa langue, son geste et sa tournure. Un mot pourtant. Merck est un cynique, rien de plus ; il nie et ne sort point de là, impuissant à produire chose qui vaille; Méphistophélès, au contraire, et quoi que Gœthe lui-même nous en dise, possède une sorte d'élé-

ment créateur ; serrez de près son style, méditez ses sentences, il y a dans cette négation bien du positif. Tel n'était point, nous le savons, le plan de Gœthe, mais la figure s'est agrandie au-delà des proportions voulues. Il n'est chose pratique en ce monde sur laquelle ce diable ne soit prêt à faire la leçon aux plus grands docteurs : il connaît les littératures, il a parcouru toutes les théories et les appliquerait au besoin. Retournez la scène de l'écolier, placez-le devant un conseil de membres de l'Institut qui l'interrogent sur les sciences exactes et les autres, il ne se contentera pas de se moquer d'eux, il leur répondra bel et bien de manière à les convaincre qu'il en sait plus long qu'eux tous à lui tout seul. Cette grande envergure du personnage, Merck ne l'eut jamais ; dans la formation successive de Méphistophélès, il n'entrerait donc tout au plus que pour moitié ; il a fourni le profil, Herder et son influence sont pour le reste. Ajoutons que toutes les acquisitions que Gœthe faisait en son particulier, à mesure qu'il avançait dans la vie, étaient portées au profit de Méphisto, son inséparable compagnon, l'*alter ego* dans les questions de critique et de controverse. Il le promenait avec

lui par le monde, l'avait pour confident et pour juge de ses observations, de ses expériences, et grâce à cette faculté, à ce don caractéristiques chez Gœthe d'acquérir toujours, maître Méphisto voyait se parachever son éducation et grandir son personnage. Que dis-je? Il se pliait même aux belles manières; à force de fréquenter les honnêtes gens, il en prenait le ton et l'élégance, le Méphistophélès de 1772, ce cuistre en rupture de *banc* avait pris avec le temps je ne sais quel faux air de fonctionnaire ou d'académicien désenchanté dont la bile se donne cours : il a clarté sur tout sujet, et s'il faut parler politique, Gœthe au besoin va l'adopter pour son truchement. On comprend que ce côté du rôle ne pouvait être que le produit d'une formation postérieure, et que l'auteur en 1772 ne se doutait encore de rien de tout cela.

J'arrive à la figure principale : deux hommes vivaient en Goethe, l'un qui agissait, l'autre qui regardait agir et jugeait l'acte. Dès l'enfance, il s'étudie, s'analyse comme un objet indépendant de lui-même, et le jour devait venir, à Strasbourg, où cet *auto-criticisme* amènerait le conflit. Il avait fini ses études, passé ses examens, et déjà, sa première jeunesse à peine

révolue, il sentait à la fois, et le vide de ses connaissances, et le néant de ses examinateurs. A l'existence qui s'ouvrait devant lui l'avait-on seulement préparé ? Il lui fallait comme Faust, retourner sur ses pas, recommencer à s'instruire en ayant désormais dans l'âme cette certitude que tout ce qu'il savait et pourrait savoir n'était qu'un ramas de formules vaines. Partout contradiction et désaccord ; d'un côté, ses rapports de famille, sa position à ménager dans le monde de la bourgeoisie, ses principes d'éducation, ses vues de carrière et les intérêts pratiques, de l'autre, un profond sentiment d'abandon, l'isolement au sein des relations les plus diverses, l'impossibilité de se fixer dans un attachement et, mêlée à ce fiévreux désir de connaître, à cette indomptable curiosité, la conscience d'une frivolité coupable, d'un superficiel je ne sais quoi, au demeurant fort déshonnête. Plus tard ce phénomène du double moi le troubla : il en avait avec les années pris son parti, mais on peut dire qu'aux jours de jeunesse et d'orages, la découverte eut ses surprises et même ses épouvantements. Contradiction et désaccord, c'étaient là prédispositions de nature. De même que le bien, le mal aussi régnait en lui et,

les deux forces coexistant, il arrivait souvent que le mal prenait le dessus. La question terrible, suprême, se posait alors : le mal est-il quelque chose de positif ou n'y faut-il voir qu'un fantôme qui, s'effaçant, disparaît au dernier règlement des comptes ? Gœthe le croyait ainsi mais on n'est jamais sûr de rien et, dans sa recherche de la vérité, il recourait à Spinoza. Nous savons que Gœthe ne se livra jamais sans réserve : âme qui vive ne le conquit ; au plus fort de la passion, il garde son sang-froid et se recueille. Pas un être qui définitivement le captive, pas un ouvrage dont il regrette de ne pas être l'auteur ; il a des insolations, rien ne lui dure. Herder, Lavater, Jacobi, enthousiasmes d'un moment d'apprentissage, crises bientôt surmontées. Les influences qui le gouvernent sont dans le passé. Homère, Shakespeare, Raphaël, Spinoza, voilà ses vraies attaches. Ces quatre hommes représentent pour lui les éléments générateurs de toute la culture moderne ; les principes de l'atmosphère intellectuelle où nous respirons, où nous pensons, où nous travaillons tous tant que nous sommes. Homère et Shakespeare sont les premiers en date, Spinoza ne vint que plus tard, et d'ailleurs

leur influence n'a pas besoin d'être expliquée, et nul parmi nous ne le conteste; pour Spinoza plus en dehors de notre horizon, le cas est différent et nécessite quelque digression.

Porro unum est necessarium : la question religieuse est en somme une grosse affaire. Croyant ou non croyant, chacun la résout à sa manière, mais tout le monde y pense et les plus spectiques eux-mêmes sans en avoir l'air. C'est déjà lier commerce avec la foi que de nier. Sans toucher aux sujets irritants, sans parler ni de l'article 7, ni des jésuites, ni des rapports de l'église avec l'état, ni de la critique des évangiles, on serait pourtant bien aise de savoir un peu à quoi s'en tenir sur ce qui se passe au-delà des choses de ce monde. Il y à là un point d'interrogation inéluctable; vous avez beau vous détourner de la voie publique, prendre par la traverse, au bout des plus secrets sentiers, le poteau se dresse, et bon gré mal gré on y regarde pour s'orienter. Ceux qui sont morts reviennent-ils? Où et comment? Et cette nouvelle existence doit-elle être suivie de plusieurs autres, et du passé en avons-nous conscience? Éternel monologue d'Hamlet toujours repris et que cette aimable Mme de Chevreuse variait

si galamment quand elle écrivait à Mlle de Lenclos : « Si on pouvait croire qu'en mourant on va causer avec tous ses amis en l'autre monde, il serait doux de le penser. » Répondre : non, est très facile, mais ce non, sur quoi l'appuyer? Des raisons, nous en cherchons tous, chacun de nous s'informe où il le peut ; Gœthe s'adressait à Spinoza. Le mysticisme historique de Herder, pas plus que le prosélytisme évangélique de Lavater, ne répondait à ses besoins pratiques. L'exemple de sa vie entière nous enseigne combien peu il tenait compte des catéchismes ; deux convictions seulement l'animaient : il est un dieu, un dieu personnel ayant sa volonté, son plan dans l'histoire de l'humanité, et l'homme individuellement ne périt pas. Ces deux articles de foi sont admis par lui en principe, et pour ainsi dire emmurés au plus profond de son être. Des preuves, il n'a que faire d'en demander ni d'en fournir, mais, en dehors de cela, rien ne l'émeut. Il écarte les détails, et toute théorie du surnaturel à laquelle ces deux idées ne suffisent point le laisse indifférent. En matière de théorie, ce qui le touche, c'est l'organisation morale du genre humain. Mais là, par exemple, il veut des arguments et vous en

donne. Cette immense communauté que, grands et petits, nous formons tous, nous savons, nous sentons qu'elle n'est pas un simple effet du hasard et ne fonctionne point comme une mécanique, mais qu'une force active, intelligente vit en elle, la gouverne et la dirige vers un but. Ce but nous l'appelons le bien, le bon, le beau, et nous résumons dans le nom de Dieu cette idée suprême d'intelligence, d'impulsion, d'activités universelles. L'histoire vue de haut déroule sous nos yeux l'effort des peuples pour accomplir cette loi et réaliser le grand dessein. Mais cette loi qui nous dit qu'elle existe ? Ce grand dessein comment le reconnaître ? Poser de telles questions est plus facile que de les résoudre ; toujours faut-il déclarer que ceux-là ne sont point des hommes qui peuvent y rester étrangers toute leur vie : Gœthe plus que personne devait les agiter. Quelle philosophie n'a-t-il pas compulsée au cours de sa vaste carrière ? Il avait erré longtemps de système en système et de philosophe en philosophe, quand le maître enfin se rencontra.

IV

Qu'était-ce maintenant que cet homme et que son livre, dont Gœthe a pu dire : « L'*Éthique* m'a captivé, absorbé ; ce que j'y ai lu, je l'ignore, mais je sais que le livre renferme des secrets qu'il m'a été bien profitable de connaître. » Il s'appelait Baruch, ou, de son nom traduit en latin, *Benedictus* Spinoza. Amsterdam, en 1632, l'avait vu naître. Sa famille, ses origines étaient juives et portugaises. Chassée de Portugal par les inhumains traitements dont on poursuivait alors les juifs, toute une population d'expatriés avait un jour abordé la côte hollandaise, et cette colonie, se constituant, se multipliant au sein de la vie nationale des Provinces-Unies, y devint à la longue une sorte d'état dans l'état. Parcourez l'œuvre de Rembrandt, étudiez ses peintures et ses estampes, là se rassemble, grouille et trafique ce monde singulièrement rébarbatif et pittoresque. Vous les voyez dans leurs costumes caractéristiques représenter des personnages de l'Ancien-Testament : les hommes en bonnets de fourrure, en lourds caftans,

les femmes empaquetées, enturbannées de riches étoffes, de tissus massifs et chatoyants, affublées d'ornements bizarres. Ces patriarches, ces prophètes, ces apôtres sont des juifs de la colonie portugaise, tous, plus ou moins, rabbins et membres de cette synagogue, d'où l'irrégulier Spinoza, pour ses principes hétérodoxes, s'est fait bannir.

Il s'était mis à l'école chez un médecin qui lui enseigna le latin et le grec, et dont la fille, pendant ce temps, le charmait et l'ensorcelait; dire qu'il y aura toujours des jeunes cœurs pour s'exposer au danger de ces leçons et de ces lectures en commun ! Encore la légende d'Héloïse et Abeilard, seulement la séduction ni le crime n'intervinrent cette fois. On s'aima, on se le dit, on se quitta ; des regards, des vœux échangés, puis des larmes : une simple élégie, mais douloureuse, et dont le souvenir fut cause que Spinoza ne songea plus jamais au mariage. Il était malheureux autant qu'on peut l'être, toutes les haines de la corporation s'acharnaient contre lui ; une tentative de meurtre eut même lieu à Amsterdam, il y échappa ; néanmoins ne pas mourir sous le couteau d'un assassin ne suffisait point : il fallait manger, avoir un gîte.

Descartes, son maître, lui conseilla de prendre un métier pour vaquer librement à ses études ; il tailla des verres de lunettes, comme plus tard Rousseau copia de la musique. Cependant, à force de remuer la juiverie d'Amsterdam obtenait son bannissement. Il vécut alors à Leyde, à La Haye, très retiré, passant des semaines entières à la maison ; un de ses amis, — il en comptait beaucoup et des plus dévoués, — lui voulut prêter une forte somme, Spinoza s'y refusa. « Vous avez un frère, lui dit-il, à qui cet argent doit aller de préférence. » Un autre offrit une pension de 500 écus, il se contenta d'en accepter 300 ; juste le nécessaire pour subsister, ayant fait abandon à sa sœur de ses droits sur l'héritage paternel. Heidelberg le voulait avoir pour professeur de philosophie, on l'assurait d'avance de toute liberté dans son enseignement ; il aima mieux s'en tenir à son existence indépendante de La Haye et continua d'y résider jusqu'à sa mort. Il avait environ quarante-cinq ans, quand, à bout de force, miné par le travail et la phthisie, il rendit l'âme. L'œuvre capitale de Spinoza, l'*Éthique*, est posthume. L'exposé de la doctrine de Descartes, qu'il publia de son vivant, a moins d'importance. Cette

vie, que nous venons de résumer d'un trait, si remplie qu'elle fût de tribulations et de misères, réservait néanmoins à Spinoza maint avantage pour ses travaux. Condamné à l'isolement par les circonstances, sans liens de famille, sans attaches du côté de sa nation, il disposait en toute liberté de son génie. Aucune considération ne l'arrêtait ; il avait rompu avec la synagogue, et savait que nulle persécution ne l'atteindrait sur cette noble terre de Hollande, où l'on pouvait alors tout penser, tout dire et tout imprimer. N'oublions pas que dans sa défection il avait conservé certains dons inaliénables qui particularisent la race juive, cette faculté de saisir dès l'abord le positif, d'examiner, de vérifier, de soupeser et de ne se point payer d'apparences.

Cet homme, ainsi préparé, tourne vers l'observation l'intense effort de son travail, froidement, d'un esprit exempt de préjugés et de passions il contemple en silence le milieu social qui l'enserre, voit son prochain, l'étudie ; et le livre où ces résultats seront consignés, l'auteur l'écrit en se proposant de ne le laisser publier qu'après sa mort. Les hommes devant être considérés comme faisant partie d'un grand tout,

Spinoza nous donnera la théorie de leurs rapports entre eux : *Ethica ordine mathematico demonstrata,* autrement dit : la somme infinie de nos sentiments et des motifs qui les engendrent, réduite à l'état d'un certain nombre de simples formules. Aucune trace de personnalité, point d'arguments ni d'anecdotes, rien en dehors de la démonstration mathématique, rien qui vous prêche : Croyez ceci, faites-le, c'est le bien ; évitez cela, c'est le mal. Et la langue dans laquelle c'est écrit n'est même pas une langue ; l'auteur, pour plus d'exactitude, emploie le latin à l'usage des savants de l'époque et s'en sert comme d'une mécanique, n'adoptant que les mots et les tournures qui lui offrent le plus de garantie pour la parfaite intelligence du sens : l'impassible rigidité du terme dans la morte rigidité de la syntaxe ! Rejetés d'avance en principe tout ressouvenir de lectures, toute phrase dont la construction et l'expression pourraient avoir un agrément quelconque ; et comme si ce n'était point assez pour ce livre de ne voir le jour qu'après la mort de l'auteur, il faudra de plus qu'il soit anonyme. « Le nom de l'auteur imprimé sur le titre d'un volume influence toujours plus ou moins le lecteur. »

Ainsi prononce Spinoza; or, cela même ne saurait être : « Tout le monde doit ignorer que ce livre est de moi, qu'on le tienne plutôt pour l'émanation spontanée du genre humain. » Étant acquis ce fait que les glaciers se déplacent, comment se meuvent-ils? De même pour l'humanité : le torrent s'épanche et s'écoule, où va le flot? Spinoza n'en veut qu'à ce problème et le résout par l'observation continue, approfondie des symptômes qu'il relève autour de lui et classe méthodiquement; il ne se fie qu'à ce qu'il voit, qu'à ce qu'il entend, l'histoire lui sert de peu, et son expérience poursuivie avec un absolu détachement d'idées personnelles et de préjugés nationaux, l'amène à cette conclusion qu'il n'y a de vrai, de positif que le bien, et que le mal ne saurait avoir de réalité, puisqu'il n'est que la négation du bien, et qu'une négation n'existe pas.

Ce livre, dont l'action générale n'est point à discuter, devait, à un moment donné, exercer une influence toute particulière sur l'esprit de Gœthe, qui trouva dans cette solution la plus topique des réponses à ses troubles secrets en quête d'apaisement. N'est-ce pas le problème de sa propre existence que le poète de *Faust*

cherche à résoudre avec l'aide du démon? Ces deux âmes dont parle Faust, Gœthe les sent en lui, et cette double existence, objet d'une investigation perpétuelle, fait en même temps son épouvante, il se regarde au microscope, s'analyse et s'anatomise; bizarre composé des éléments les plus disparates, l'aveugle et le voyant marchent en lui côte à côte; ce qu'il écrit, roule à torrent sur le papier à son insu; » il lui faut se relire pour s'en rendre compte, et ce n'est aussi qu'en retournant la tête qu'il a conscience des actes qu'il accomplit. Du reste, cette manière d'être appartiendrait peut-être autant à l'espèce qu'à l'individu. L'inspiration est un état plus ou moins pathologique, la rêverie est un somnambulisme; un inspiré, un rêveur ne se connaît pas, il vit le personnage de son roman ou de son drame, il secoue les préjugés, franchit les obstacles et n'obéit qu'à la passion, tout entier à ses jouissances, à ses vertiges : désordre et génie! Mais le propre de Gœthe est d'avoir en soi une puissance d'objectivité, un sens critique qui sait réagir au moment voulu. Il a son démon socratique qui le chevauche, et après l'avoir lancé à fond de train, le rassemble et le ramène. Savoir jouir et savoir à temps renon-

cer, brûler la vie à grandes guides et se gouverner de façon que les résultats soient toujours sauvegardés et que l'expérience tourne à profit, ne renoncer ni au plaisir, ni au devoir, être à soi-même son critique, son médecin, son conseiller intime et son maître des cérémonies, tout cela froidement, sans hypocrisie et sans complaisance ; voilà l'homme. Deux êtres sont en lui : il est l'un ou l'autre, jamais les deux en même temps ; jamais les cercles des deux systèmes ne roulent ensemble, le poète compose, le critique approuve ou rejette, l'enthousiasme et l'indifférence se font vis-à-vis ; il se donne et se prodigue avec la confiance aveugle et l'étourderie d'un enfant pour se ressaisir aussitôt et ne nous plus montrer que le philosophe revenu de toutes les expériences de l'existence. Et la métamorphose ne cesse pas : toujours de nouvelles rencontres et de nouvelles affections suivies d'inexorables ruptures quand l'heure de la critique sonnera. Quelle que soit l'expérience, le désappointement est au bout ; Gœthe le surmonte, mais il ne vous le pardonne pas.

A cette double nature de Gœthe la philosophie de Spinoza devait convenir. D'ordinaire, quand nous adoptons un philosophe, nous ne

nous contentons pas de lui demander de nous expliquer ce qui concerne l'entendement et la raison pure, nous voulons encore qu'il ait à nous servir tout un système du surnaturel, et que ce qu'il ne peut prouver il nous le fasse au moins accroire. Gœthe n'avait point de ces exigences compliquées et ne tenait nullement à recevoir d'une main étrangère les choses qui sont placées au-delà de notre portée. C'était une affinité de plus avec Spinoza, qui, lorsqu'il nous parle de Dieu, n'en raconte que ce que la raison humaine en peut savoir et laisse à la théologie le soin d'expliquer le reste. Le Dieu de Gœthe était aussi celui qu'on ressent et qui ne se prouve pas, et de même que pour Spinoza, la philosophie et la théologie étaient pour lui deux éléments non moins dissemblables que la terre et la mer : tandis que sur l'un vous marchez droit et de pied ferme, vous ne voyagez sur l'autre qu'en étant le jouet des flots et des vents. Les gens pour qui le philosophe commence là où justement il n'a plus rien à dire vous parleront, comme Châteaubriand, de l'athéisme de Spinoza. A ce compte, Gœthe aussi était un athée, en ce sens que sa croyance en Dieu et en l'immortalité n'avaient ni ne vou-

laient avoir rien de commun avec sa philosophie, étant chose absolument personnelle et qu'il ne discutait point (1). Païen peut-être, athée jamais, ni incroyant ! Son paganisme lui vient de Raphaël et de tout un ensemble d'idées sur l'antiquité et la renaissance, comme son *athéisme* lui vient de Spinoza.

1. Beethoven avait également cette religion. A lui comme à Gœthe, l'*inexprimable*, l'incréé se révélait sans qu'il fût besoin d'aucun *medium*. Il croyait en Dieu, l'aimait, l'adorait de toute la ferveur de sa grande âme solitaire, mais il entendait n'avoir avec son créateur que des rapports directs : le recueillement, l'élévation pure et simple ! Beethoven portait peut-être plus loin que Gœthe l'horreur du formalisme ; il était incapable d'exécuter de sa main d'artiste, — même en n'y croyant pas, — une scène quelconque de mythologie chrétienne comme le prologue du premier *Faust* ou l'apothéose finale du second. La seule production vraiment médiocre de Beethoven est son *oratorio* du *Mont des Oliviers;* sa *messe* est une oraison mentale à grand orchestre. Beethoven n'arrive à la conception de Dieu que par l'humanité, il lui faut comme ce Titan frapper du pied le sol terrestre pour pouvoir s'élancer vers le ciel. Que nous récitent, que nous chantent les *Sonates*, les symphonies ? La lutte de l'âme avec les passions; que glorifient-elles ? Le triomphe de l'esprit sur la matière et rien autre chose. Quant au reste, à ce qui se passe en dehors de l'homme, il ne le connaît pas : *nescio vos*.

J'ai prononcé le mot d'affinité ; les rapports en effet s'établirent peu à peu. Un charme étrange, indéfini, émanait du livre ; à ces lectures d'abord vagues et sans objet déterminé, Gœthe instinctivement revenait toujours. Qu'y cherchait-il ? lui-même n'eût point su le dire. C'est l'histoire d'Alighieri dans son commerce avec Virgile ; l'histoire de toutes nos rencontres avec un grand esprit fait pour nous dominer. Vous l'abordez par simple désir de connaître, et chemin faisant vous êtes captivé. Sur combien de nous Gœthe, à son tour, ne devait-il pas agir de la sorte ? Tel livre ouvert sans préméditation ne se borne pas à vous intéresser, il vous attache ; vous y trouvez réponse aux questions qui vous préoccupent, et vous voilà bientôt, l'auteur et vous, deux inséparables. Ainsi Gœthe découvrait dans Spinoza toute une théorie applicable à sa propre personne et d'où sortirait le dénoûment de *Faust*. Le problème de *Faust* en effet n'est pas autre que celui dont Gœthe cherchait la solution pour lui-même. Gœthe nous confesse des écarts d'imagination pendant lesquels il avait pu se sentir capable de commettre tous les crimes et « d'avoir tous les vices, excepté l'envie. » Faust est l'incarnation de ces trou-

bles de son âme et aussi de l'apaisement qui, grâce à l'entremise de Spinoza et de sa doctrine, y devait mettre fin. Si Faust au dénoûment se réconcilie, c'est pour que la parole de Spinoza s'accomplisse et parce que le grand Hébreu a dit que le mal, n'étant que la négation du bien, se détache de nous comme une dépouille à l'heure de la mort et reste sur cette terre de misère, laissant l'âme remonter pure au sein de son créateur.

V

Mais cette figure de Faust, résultat suprême d'une vie livrée à toutes les tourmentes expérimentales, il fallait la trouver, l'inventer. Gœthe en était là de ses agitations, et déjà l'idée du suicide le travaillait, lorsqu'il lui advint, à Strasbourg, de s'arrêter devant un théâtre de marionnettes où l'on représentait la vieille histoire populaire du docteur Faust. Ce fut le trait de lumière; la grossière ébauche allait servir de matériel aux visions du poète. Ces rêves, ces pensées, qui bourdonnaient confusément dans la nuit de son être, avaient découvert dé-

sormais une issue vers la clarté du jour. Son passé, son présent et son avenir prennent à ses yeux la forme et la couleur d'une légende, et de ce spectacle enfantin se dégagent les scènes et les tableaux d'un grand drame, plein de vie et de symbolisme. Il voit les idées qui l'obsédaient le plus revêtir un corps et cesser d'être lui-même pour devenir je ne sais quelles anciennes figures de connaissance endormies dans une montagne enchantée et qu'un tremblement de terre éveillerait à l'existence. Double satisfaction, double triomphe! Il se débarrasse des propres misères de son âme, passe à d'autres ce lourd fardeau des choses répréhensibles, des mauvais instincts qu'il ne pouvait ni dominer, ni secouer, et couronne son drame par un dénoûment conforme à sa croyance inébranlable, à son évangile de profession : l'homme se rachetant par l'action, tableau final et moralité suprême de la comédie ; ce qui prouve bien que cette œuvre, d'une exécution si lente, si laborieuse, si profondément creusée et fouillée dans tous les sens, le *Faust* de Gœthe, fut conçue tout d'une pièce : la deuxième partie en même temps que la première. La scène des anges honnissant Méphisto, étouffant sous une pluie de rose ce pauvre dia-

ble, impuissant à maintenir sa proie entre ses griffes, est contenue dans la scène du pacte ; les paroles que prononce le Seigneur dans le prologue donnent à pressentir la rédemption.

Inutile d'ajouter que, si la formation du personnage de Méphistophélès préoccupa Gœthe sa vie durant, la figure de Faust s'imposait encore à bien meilleur titre aux longs égards du maître. Rien, en somme, ne s'explique mieux que cet imperturbable attachement de Gœthe ; lui et Faust ne pouvaient ni ne voulaient se quitter, et c'était dans l'ordre que la publication fût toujours différée, l'œuvre ne devant être achevée qu'à la mort du poète. C'est un tort, quand on parle de Gœthe, de mettre *Faust* sur la même ligne que ses autres livres. *Faust* n'est ni un poème, ni un roman, ni un drame, c'est une autobiographie en action, et, qu'on me passe le terme, une sorte de *capharnaüm* que l'auteur s'est élu pour domicile ; il hante d'autres lieux, fréquente d'autres compagnies, mais son vrai gîte est celui-là, il y revient toujours, il y vit au milieu de ses affections, de ses trésors de toute espèce. *Faust* est le principe élémentaire, il n'est idée, ni création de Gœthe qui n'en porte l'estampille : *Werther*, c'est *Werther*, plus *Faust ;*

Egmont de même, et ainsi de suite ; tout cela sans préoccupation d'artiste, sans rien de *voulu*, et par l'unique fait de cette existence en partie double dont nous relevons ici le tableau, et tandis que *Faust* traversera toutes les œuvres du poète, les imprégnant, pour ainsi dire, de son invisible présence, Faust, à son tour, vivra sous les auspices de Gœthe, son frère jumeau, partout présent, partout visible.

A ce drame de la vie humaine et du symbole, il fallait un paysage ; Gœthe, pour le découvrir, n'eut pas besoin de faire beaucoup voyager son imagination : promener ses regards alentour suffisait ; il n'avait qu'à consulter ses souvenirs et se fier à ses plus proches impressions. Le pays de Faust et de Marguerite, n'était-ce pas l'atmosphère même qu'il respirait ? A cet égard, le décor ne devait subir par la suite aucune modification, et le pittoresque reste aujourd'hui ce qu'il fut dès 1772. Francfort avec ses remparts, ses rues et ses ruelles tortueuses, ses coins et recoins que les métiers remplissaient de leurs bruits et de leurs odeurs, fournissait le local. Au temps de Gœthe, la vieille cité impériale subsistait encore dans tout l'enchevêtrement, le fouillis, l'original et le patriarcal de sa perspec-

tive ; où s'étendent aujourd'hui des maisons superbes, où se pavanent ces magasins de luxe, ces hôtels privés et ces caravansérails de pacotille, se dressaient alors vers le ciel des habitations bizarrement alignées, des ruches construites en planches que trois ou quatre générations animaient à la fois : l'aïeul, ses fils et ses petits-enfants, travaillant, grouillant côte à côte et se tenant chaud ; d'étroites demeures fourmillant de monde, et des églises ; en haut, pardessus les toits et les cheminées, la clarté, la chaleur du soleil ; en bas, l'ombre et l'humidité en plein midi. Aussi, comme elles s'élançaient en flèches, ces maisons, comme elles pointaient par milliers ! L'espace lui manquant près du sol, cette architecture du moyen-âge, enfermée, comprimée dans un corset de murailles crénelées, imitait les arbres des forêts grimpant toujours sous peine d'étouffer : *excelsior !* on ne respirait, on ne vivait qu'à ce prix. Personne mieux que Delacroix n'a rendu cet élancement d'une ville entière, attribué par les mystiques à des aspirations célestes, et qui n'était qu'un mouvement de conservation physique ; on montait pour ne pas suffoquer. Chaque estampe de son illustration de *Faust* nous offre sur ce point

un modèle de caractéristique ; tout y est poussé à l'aigu, au suraigu, jusqu'aux figures, dont il semble que les conditions du milieu ambiant ait réglé la conformation quelque peu entortillée et grimaçante.

On reproche à cette Marguerite d'être laide ; c'est possible qu'elle ne réponde point à l'idéal de la renaissance italienne, mais quelle intensité de vie ! Ces airs de visage, ce costume, ces gestes ; interrogez Albert Dürer, bien plus compétent ici que Raphaël et Léonard, il vous dira que c'est le pittoresque local pris sur le fait, et Gœthe aussi vous le dira (1). Sous cette che-

1. Peut-être ne nous saura-t-on point mauvais gré de citer à ce propos quelques lignes d'un de ces nombreux volumes qui se publient journellement en Allemagne et que nous avons dû naturellement consulter pour mettre cette étude au courant de la *science*, car il y a, c'est incontestable, toute une science qu'il n'est désormais point permis d'ignorer en parlant de Gœthe. On lit dans les *Souvenirs* de Frédéric Forster qu'un soir qu'il visitait, à Weimar, le vieux poète, il le trouva feuilletant les illustrations lithographiques d'Eugène Delacroix : — « Voulez-vous maintenant, lui dit Gœthe, après un moment de causerie sur le sujet, que nous comparions l'interprétation d'un Français avec celle d'un Allemand et, qui plus est, d'un Allemand de vieille roche ? » Là-dessus, il se fit

vauchée fantastique de Faust et de Méphistophélès, sous cette course aux gibets, mettez la musique de Berlioz, vous aurez le dernier mot du romantisme. Est-il assez insolemment planté sur sa monture, ce diable ergoteur et sophisti-

apporter le recueil des dessins de Cornélius ; nous plaçâmes en regard les unes des autres les diverses scènes représentées par les deux artistes, et Gœthe les ayant bien et dûment examinées : — « Je n'ai point ici de jugement à porter, reprit-il, car peut-être ne pourrais-je me défendre d'un mouvement de partialité pour l'homme éminent et correct qui m'a dédié son œuvre. Une simple remarque cependant ; ne semble-t-il pas que, dans quelques-unes de ces estampes, le Français se déguise en Allemand, tandis qu'à son tour l'Allemand affecte le style et les manières d'un Français ? Voyons la première page où tous les deux ont pris la tâche d'*illustrer* la scène dans laquelle Faust offre son bras à Marguerite sortant de l'église. Le Faust de Cornelius me représente beaucoup moins un Allemand, docteur en philosophie, qu'un Parisien du boulevard, tandis qu'au contraire je jurerais avoir rencontré le Faust de l'artiste français devant le Münster de Strasbourg, au temps où Strasbourg appartenait à l'Allemagne. » Voilà de la critique judicieuse et qui rachèterait bien des péchés de goût que le Gœthe des derniers jours, un peu rabâcheur, un peu *philister*, se mettait sur la conscience comme quand il *bénissait* la prose de M. de Salvandy dans *Alonzo*, ou qu'il proclamait chef-d'œuvre le poème de Bouilly servant de texte aux *Deux Journées*.

queur? Faust éperdu galope au secours de sa victime, et lui, pendant ce temps, disserte; il épilogue, échange des sarcasmes avec les spectres, les pendus et les sorcières qui bordent la route.

Témérité bizarre des jugements humains! N'ai-je pas entendu de révérends critiques, des *critiques d'art*, s'il vous plaît, raconter aux gens bénévoles que Delacroix ne savait pas dessiner, et leur en donner pour preuve cette estampe : « Voyez ce Méphisto, s'écriaient-ils, quelle dégaîne! il n'est pas même en selle, et, posé de la sorte, un cavalier ne tiendrait pas une minute. » Bien pensé, profonds aristarques! Seulement, que voulez-vous! le diable est le diable, et cette qualité le dispense de pratiquer l'équitation selon les règles de Pluvinel et du comte d'Aure. Deux voyageurs galopent par la campagne; l'un est un être humain, l'autre un démon; il fallait d'un coup de crayon marquer la différence, et ce que vous appelez une faute pourrait bien être un trait de génie. — Continuons d'esquisser le paysage : Quelques-unes de ces maisons avaient par derrière des petits jardins enclos de murs; sur les places étaient des puits et des fontaines, où venait jaser le

menu peuple des servantes, et par les lourdes portes fortifiées, la multitude, aux jours de soleil et de fête, se répandait à travers champs. Ce tableau, Gœthe l'avait partout sous les yeux ; il le retrouvait à Francfort, à Strasbourg, à Leipzig, à Weimar même, où, devant la maison qu'il habitait, sur une place étroite et biscornue, dont l'aspect n'a du reste point changé, se voyait le puits obligé avec son rassemblement nocturne de caillettes et de commères.

Tel était le cadre indiqué dès l'origine ; à ce pittoresque populaire de la première heure vint plus tard se joindre tout un nouvel ensemble décoratif : les scènes à la cour de l'empereur dans la seconde partie, l'intermède classique et l'épilogue dans le ciel, qu'on serait d'abord tenté de prendre pour de simples appendices et qui se relient à la vie organique de l'œuvre, en ce sens qu'elles procuraient à Gœthe l'occasion d'exposer, de dramatiser ses idées sur l'art classique et sur la manière dont les maîtres de la renaissance ont compris l'antique et le symbolisme chrétien. Envisagé à ce point de vue tout moderne du spectacle, ce poème de *Faust* offrirait encore bien de l'inté-

rêt, et la chose est si vraie que c'est à qui désormais fouillera, pillera l'inépuisable répertoire de mise en scène. Peintres et musiciens, tous en veulent. Privilège acquis aux seuls chefs-d'œuvre de nous montrer des aspects sans cesse variés, ils vivent comme la nature, se renouvelant toujours, et le champ qui poussait du blé donnera demain des brassées de fleurs... Le croirait-on? ce *Faust*, aujourd'hui si répandu sur toutes les scènes et sous toutes les formes, ne parut pour la première fois au théâtre qu'en 1828, et fallait-il encore que ce fût en honneur du quatre-vingtième anniversaire du poète! Autrement, on n'aurait point osé s'y risquer : le public n'avait jusqu'alors vu que l'idée, et si la pièce s'était jouée, ce n'avait guère été que dans les imaginations. Gœthe cependant prévoyait d'autres destinées : « Vous verrez, disait-il, qu'un Français se rencontrera pour dégager de là toute une grande pièce à spectacle. » Il ne se trompait pas et la chose existe; cette œuvre qui devait, aux yeux de Gœthe, être à la fois un drame, un opéra, un ballet « une pièce à spectacle », dort à Berlin, enfouie quelque part dans un coffre dont la famille Meyerbeer tient la clé, et, comme ces

princesses des comtes de fées, attend le moment où ceux qui la tiennent séquestrée lui permettront enfin de voir le jour.

VI

Rousseau, que Gœthe admirait profondément, comme du reste il admirait tous nos grands écrivains du XVIII[e] siècle, lui avait inculqué la religion du paysage, à ce point que jusqu'à ses derniers jours il vécut sous la dépendance des saisons, consultant l'état du ciel pour sa propre gouverne, tâtant le vent, interrogeant les nuages, le vol des oiseaux. Ce flair de la nature, si accentué dans *Werther* et dans *les Affinités électives*, lui venait de Rousseau, qui, le premier, avait eu l'idée de mettre l'homme en constante et directe communication avec les éléments et de faire sentir aux acteurs de son drame qu'il fait jour quand le soleil luit et nuit quand il se cache, et qu'il existe des saisons dont l'influence s'exerce en même temps sur les champs, les forêts, les eaux et sur le cœur de l'homme, choses généralement trop ignorées des écrivains de l'âge précédent.

Les romans de Rousseau sont pleins de ces descriptions où la nature s'anime, parle et se colore au gré du poète ; *Werther* contient dans cet ordre de style des beautés incomparables, et s'il vous plaît d'être informé à fond, si vous êtes curieux de savoir tout ce que Gœthe a retiré de cette longue pratique des écrits du philosophe de Genève, prenez le monologue de Faust dans la chambre de Marguerite, quand, seul et pour la première fois respirant l'atmosphère de la femme aimée, il soulève les rideaux du lit, passe en revue les meubles et goûte une félicité divine à s'imprégner, à se saturer des émanations virginales partout répandues ; puis, quand vous aurez lu, récité ces admirables vers, tournez-vous du côté de Rousseau, regardez Saint-Preux franchir le seuil de la chambre de Julie et recueillez, comparez vos impressions ; c'est la même scène : « Me voici dans le sanctuaire de tout ce que mon cœur adore. Que ce mystérieux séjour est charmant ! O Julie, il est plein de toi et la flamme de mes désirs s'y répand sur tous tes vestiges. Oui, tous mes sens sont enivrés à la fois ; je ne sais quel parfum, presque insensible, plus doux que la rose et plus léger que l'iris, s'exhale ici de

toutes parts ; j'y crois entendre le son flatteur de ta voix ; toutes les parties de ton habillement éparses présentent à mon ardente imagination celles de toi-même qu'elles récèlent ; cet heureux fichu contre lequel, une fois au moins, je n'aurai point à murmurer ; ce déshabillé élégant et simple, qui marque si bien le goût de celle qui le porte ; ces mules si mignonnes, qu'un pied souple remplit sans peine, empreintes délicieuses, que je vous baise mille fois... Julie ! ma charmante Julie, je te vois, je te sens partout, je te respire avec l'air que tu as respiré (1). »

A cette préoccupation des influences telluriques se joignait chez Gœthe un esprit de superstition qui se trahissait par toute sorte de manies, et dont une anecdote, transmise à nous jadis par le vieux chancelier de Müller, porte un bien singulier témoignage. On connaît la fameuse entrevue d'Erfurth et par quelle parole mémorable elle débuta ; l'empereur ne s'en était point tenu là, et gracieusement, il avait offert à Gœthe et son portrait en miniature et le brevet de la Légion d'honneur. Ce portrait,

1. Rousseau, *la Nouvelle Héloïse*, t. II, p. 24.

suspendu près du miroir de sa chambre à coucher, était à la longue devenu pour Gœthe un objet de dévotion particulière. Arrive la catastrophe de Waterloo; Gœthe en reçoit la première nouvelle et spontanément refuse d'y croire. La rumeur gagne de proche en proche, il s'entête à nier, malmenant les visiteurs qui n'ont point honte de colporter un pareil bruit. Cependant, le soir venu, il monte se coucher, et cherchant la miniature de Napoléon, il s'aperçoit qu'elle est tombée par terre, et, tandis que son secrétaire se baisse pour ramasser le cadre : « Que veut dire ceci? murmure-t-il, un pareil accident! mais alors il faut que la nouvelle de ce matin soit vraie! »

Comme phénomène historique, l'empereur produisait sur Gœthe une si prodigieuse impression que tous les efforts tentés contre lui devaient fatalement échouer. De son premier coup d'œil, Napoléon avait pénétré au fond de l'homme, et Gœthe, si imperturbable qu'il fût, s'en était senti tressaillir. A cet admirateur de la force jamais plus imposant spectacle n'était apparu. Ce chef d'une armée invincible au milieu de ses maréchaux, tous éclatants de vaillance et d'entrain, exempts de préjugés,

resplendissants de santé, d'ambition, habitués à n'avoir affaire qu'au succès, et avec cela familiers, bons princes, nullement étrangers aux questions d'art et de science, comme en présence d'un tel soleil et de ses satellites pâlissait Frédéric le Grand, qui n'avait lui qu'à marcher à la tête d'une nation traitable et souple, alors que ce Napoléon, était en avant d'un peuple ivre de liberté qui se ruait à cheval sur l'Europe, disciplinant ses propres troupes par la victoire ! On a souvent à ce propos accusé Gœthe d'avoir manqué de patriotiste. Il faudrait s'entendre : Gœthe, après avoir sa vie entière cru à la politique du passé, voyait s'écrouler comme par miracle toutes les dynasties. Un conquérant s'était levé, un Attila, mais moins barbare, à ce qu'on pouvait supposer, puisqu'il goûtait *Werther* et s'en était fait une sorte de *vade mecum* dans ses campagnes ; à l'approche de cet Alexandre dont rien n'empêchait Gœthe de se croire un peu l'Aristote, empereurs et rois rentraient sous terre. Que conclure ? Accepter le fait historique et l'étudier anatomiquement. Mieux eût valu sans doute réagir, mais Gœthe avait soixante-quatre ans ; à cet âge on ne se refait pas, comme dit le bon sens vulgaire :

« Chanter l'hymne de guerre au bivouac, tandis qu'aux avant-postes ennemis les chevaux hennissent, à la bonne heure ! mais c'était l'affaire de Théodore Kœrner et non la mienne ; nature jeune et militaire, les refrains guerriers lui vont bien ; chez moi ce n'eût jamais été qu'un masque, et je ne hais rien tant que les grimaces ! » Du reste ce scepticisme politique était alors partagé par toute une classe d'esprits supérieurs mis hors des gonds par les convulsions du sol européen, et que leurs traditions de famille, comme leurs principes d'éducation, rattachaient au passé. « L'exaltation de notre pays me semble une chose risible ; nous partons en guerre comme un peuple de dons Quichottes ; *l'impulsion qui devrait nous venir d'en haut nous vient d'en bas.* De quelle manière tous ces éléments hétérogènes réussiront à se combiner dans les circonstances désastreuses où nous sommes, j'avoue que je ne le comprends pas, j'y assiste comme à un miracle, avec une froideur et un détachement qu'il convient de taire. » Ainsi s'exprime un gentilhomme du temps, le comte de Gesler, dans une lettre à la patriote Caroline de Wolzogen.

Gœthe ne pouvait penser différemment ; ce

que Schiller aurait pensé, s'il eût vécu, ce qu'il eût fait, c'est autre chose. Schiller avait au cœur toutes les flammes de la révolution. Il est vrai de dire que lorsque la convention nationale décernait à Schiller son diplôme de citoyen français, la révolution était pure encore de tout attentat contre la liberté des autres peuples. Bonaparte, ce fléau de Dieu dans l'avenir, n'apparaissait alors au monde que sous les traits d'un héros d'épopée. Pour Schiller, ce furent des années de joie et d'espérance; l'auteur de *la Pucelle d'Orléans* avait des sympathies toutes françaises. Il comptait que l'expérience tentée par nous réussirait à souhait pour le bonheur de son pays, et c'était avec des transports d'enthousiasmes qu'il voyait, en France comme en Italie s'écrouler l'édifice vermoulu des ancienes institutions. Schiller, s'il avait eu l'occasion de prendre une part active aux évènements, eût été ce que nous appellerions aujourd'hui un radical; il avait dans le sang le dogme de la souveraineté du peuple. Étudiez son théâtre, et les exemples ne vous manqueront pas. La légitimité de la reine Élisabeth n'ôte rien aux droits non moins légitimes à l'insurrection de sa Marie Stuart; Jeanne

d'Arc, c'est le peuple invincible dans sa force tant que les passions égoïstes n'interviennent pas; Wallenstein est le génie d'une armée dont l'effort valeureux avorte par l'incapacité d'un misérable empereur et les compétitions détestables de chefs n'obéissant qu'à des vues personnelles. Les héros de Schiller sont toujours de grandes natures en lutte avec les circonstances politiques qui les enlacent, les étouffent comme des serpents; Gœthe ignore cet élan de révolte contre la donnée de l'histoire. Vous vous souvenez d'une scène d'*Egmont* où Claire, éperdue, court la ville implorant les bourgeois, qui la regardent fixement, froidement : c'est la manière dont Gœthe envisage le peuple dans l'histoire. Comme particulier et même dans la pratique de sa vie publique, comme ministre de son grand-duc, vous le trouverez toujours humain et faisant le bien, mais le peuple pris en masse ne l'intéresse pas, il ne connaît que les individus. Les idées de réorganisation universelle émises par la révolution française, et telles que tout le monde les comprend aujourd'hui, n'avaient aucun sens pour Gœthe, à ses yeux, la politique comme nous l'entendons n'existait pas. En Italie, où rien ne lui échappe des mœurs

locales, il néglige les vues d'ensemble sur la situation du pays, passe les gouvernements sous silence. Il prend la politique comme elle est et ne s'en inquiète ni plus ni moins que du climat. En présence du gouvernement de l'église, l'idée ne lui vient pas que ces misérables populations puissent jamais se relever de leur abaissement. Raphaël et Michel-Ange, les galeries du Vatican et les souvenirs de l'histoire, les ruines du Palatin festonnées de lauriers roses et les montagnes de la Sabine avec leur perspective inaltérable, voilà ce qui le possède, le passionne, et tel il fut à Rome en 1786, tel nous le retrouvons devant les évènements de 1813 : artiste d'abord, philosophe toujours, et ne s'intéressant à la politique que par le côté spéculatif, esthétique.

Cette doctrine de la souveraineté nationale, que Rousseau lui avait enseignée, tout au plus la croyait-il praticable pour des Français, mais pour des Allemands, il fallait voir et surtout attendre ; Gœthe ne se fiait qu'à son expérience personnelle, il faisait tout avec méthode. Quand il voulut savoir ce que c'était que le courage militaire, il fit campagne pour son propre compte et nous le voyons à Valmy étudier, au

milieu de la cannonade, les divers symptômes d'une fièvre contagieuse qu'il n'a décrite qu'après se l'être bien dûment inoculée. Mais ce personnage d'ancien régime se distinguait des autres gens de cour, de congrès et de protocole en ce sens que, s'il n'avait rien oublié, il pouvait tout prétendre. *Nil humani a me alienum puto.* C'était un homme. Les réactionnaires de cette espèce ne sont jamais à redouter pour le progrès humain, et je souhaiterais de grand cœur que notre siècle en fût pavé : la république et la société ne s'en porteraient que mieux. Gœthe se disait que l'époque à laquelle on allait assister, après tant d'éruptions et de tremblements volcaniques, ne pouvait être qu'une époque d'épuisement, de recueillement et de préparation. Ses entretiens pendant les dix dernières années de sa vie, nous le montrent en pleine et active communication avec les idées ; que la politique n'exerçât guère alors sur lui qu'une influence très secondaire, que notre révolution de juillet ne l'émût point à l'égal d'une querelle de savants (1), il n'y a là qu'un phénomène fort

1. On sait la manière dont il accueillit un Français au lendemain de la révolution de juillet. — « Quel état de

explicable et par la constitution physiologique et par l'âge de l'individu. Gœthe n'assistait plus à ce qui se passait qu'en simple spectateur; mais tout en sentant bien que l'évolution ne se faisait pas pour lui, il s'irritait contre l'antagonisme des gouvernements. Cette rage idiote de conservation où s'abandonnait l'Europe monarchique l'indignait sourdement. Protester à voix haute son grand âge et sa position, ses attaches officielles de tous les temps, l'en empêchaient. Un moyen terme s'offrait heureusement; n'avait-il point là son *Faust,* le vieux grimoire à tout usage, le livre magique et sempiternel propre à recevoir toutes les confidences le *testimonium artis et vitæ,* où vinrent se classer à leur date les scènes politiques de la seconde partie? La réaction qui suivit en Allemagne les guerres pour l'indépendance l'avait péniblement affecté, lui et son prince. « L'indignité de l'heure présente » le consternait et, dans l'ab-

choses, monsieur! quel évènement! » Et comme le visiteur s'épanchait en condoléances sur le sort de la famille royale: — « Il s'agit bien de Charles X et de la dauphine! » répliqua Gœthe, qui s'était mépris et croyait qu'on voulait lui parler des discordes scientifiques de Cuvier et de Geoffroy-Saint-Hilaire.

sence de liberté de la presse, son diable familier lui servit d'organe. Méphistophélès, en qualité d'aide de camp, accompagne Faust chez l'empereur ; Gœthe saisira cette occasion pour émettre ses vues et sa critique, tout en se maintenant dans la généralité, il s'arrangera de manière que chaque trait porte, et son vers machiavélique, irréprochable aux yeux de la censure, n'en atteindra pas moins l'état de choses. Ironie assurément fort bénigne et qui ressemble à ce genre d'opposition que j'ai vu de mes yeux Alexandre de Humboldt mener sous cape à la cour de Frédéric-Guillaume IV. En matière de libéralisme, comme en toutes les choses de ce monde, il y a manière de s'y prendre avec goût. Chacun fait ce qu'il peut, et l'histoire ensuite prononce.

VII

Goethe qualifie « d'incommensurable » cette tâche qu'il s'était imposée de laisser son travail dormir par intervalles pour ne le reprendre que lorsqu'il se sentait lui-même en des conditions spéciales de maturité. Et qu'on

ne s'y trompe pas, c'est à ce procédé systématique d'élaboration, à cet *experimentum in ingenio proprio et anima*, que l'œuvre doit d'être ce qu'elle est : un mouvement de culture historique bâti pour des siècles. La première partie de *Faust* telle que nous la possédons aujourd'hui parut pour la première fois en 1808, immédiatement avant *les Affinités électives* et la *Théorie des couleurs ;* Riemer et Eckermann font remonter les origines du drame à 1769, époque d'incubation et de production, où Goethe se livrait à toute sorte d'études théosophiques sans lesquelles un tel ouvrage n'aurait pu être écrit. Ses lettres du moment ne parlent que de pierre philosophale, de mandragores et de sorcellerie. Ce qu'on sait, c'est que, dès l'automne de 1774, il en lisait déjà diverses scènes à ses amis. « J'ai passé la journée tout entière avec Goethe, son *Docteur Faust* est presque achevé et me semble être ce qu'il a produit de plus grand et de plus original » (Lettre de Boïe, 15 octobre 1774). Vers le même temps, le célèbre médecin hanovrien Zimmermann écrivait à un libraire de Leipzig : « Pour peu que vous soyez sorcier, usez de votre sorcellerie pour soutirer à Gœthe son *Docteur Faust*, l'Allemagne n'a

encore rien vu de pareil, et je vous conseille de l'imprimer. » Plus tard, lorsqu'en 1786, Gœthe fit le voyage d'Italie, il emporta son manuscrit de *Faust*, dix ans s'étaient écoulés sans que les fragments se fussent beaucoup complétés, et il n'y avait guère apparence que le ciel de Rome amenât à bon terme cet embryon littéraire qui produisait sur son auteur « l'effet d'un vieux code. » Une nouvelle scène pourtant y prit naissance, la scène chez la sorcière, et l'opération eut lieu dans les jardins de la villa Borghèse. Rentré à Weimar, *Torquato Tasso*, *Iphigénie*, allaient occuper le poète. C'était plus qu'une distraction, c'était un tout autre art, et dont quelques scènes de *Faust*, venues sous la conjonction de ces deux astres, portent l'empreinte : le monologue dans la forêt, par exemple, si haut monté en pathos classique et qui sent d'une lieue la tirade. C'est même un curieux et délicat plaisir à se donner, quand on le peut, que d'étudier *Faust* à ce point de vue des divers styles. Œuvre congénère de toutes les autres, *Faust* devait renfermer des échantillons de tous les styles du maître, et de même que l'idéalisme classique a déteint sur le monologue de la forêt, de même cette admira-

ble scène de la prison emprunte son laconisme populaire à la technique des *Ballades.* « *Faust* est entièrement *fragmenté,* c'est-à-dire que le voilà complet à sa manière », écrivait Gœthe en 1787 ; l'édition de 1780 n'était donc que le fragment d'un fragment et contenait à peine la moitié de ce que nous appelons aujourd'hui *le premier Faust,* l'épisode seule de Marguerite s'y dessinait dans son ensemble ; encore y manquait-il, avec la scène de la prison, la scène au puits, et celle de la prière à la *Mater dolorosa.*

Mince était le volume, l'effet produit fut en proportion ; il s'en fallut et de beaucoup que l'immense succès de *Goetz de Berlichingen* et de *Werther* eût sa réplique. Les circonstances d'ailleurs s'y opposaient : on était en 1790, et ce qui se passait en France absorbait partout l'attention. L'ouvrage néanmoins marqua sa place. Les sommités du jour s'y intéressèrent : « C'est le torse d'Hercule ! » s'écria Schiller à première vue (1); mais le chef-d'œuvre ne se dégagea

1. Mot superbe et d'un noble cœur ! Lessing en revanche spéculait sur la déroute. Il avait également en poche son *Docteur Faust,* dont il retardait la publication, se réservant en bon confrère de n'entrer au jeu qu'après Gœ-

vraiment que de l'édition de 1808. Entre temps la forme s'était élargie, et de plus le siècle avait marché. Le moyen-âge reprenait faveur, la mode se tournait à ces études historiques et mythologiques qui servent de base au poème et, — brochant sur le tout, — la rencontre avec Napoléon, la consécration donnée à Gœthe par le héros, que de motifs pour une apothéose! La cristallisation s'était faite; *Faust* comme *Werther* eut sa légende, il était lancé. « Il n'est bruit à cette heure que d'une publication, quelque chose de colossal que les drapeaux déployés de la guerre nous avaient jusqu'alors empêché d'admirer : du Shakespeare posthume, je veux parler du *Faust* de Gœthe, dont la descente aux enfers est un paradis pour le lecteur. » A ce lyrisme alambiqué vous devinez Jean-Paul, et tous les cercles littéraires, esthétiques, philosophiques, politiques, militaires d'emboîter le pas; classiques et romantiques, les vieux comme les jeunes, n'ont qu'une voix. « Que vous semble, écrit Wieland non sans quelque ironie et persiflage à son ami Bottiger (juin

the, pour le mieux battre. « Mon *Faust* est happé par le diable; mais je prétends, moi, happer à Gœthe le sien. »

1808), que vous semble de cette nuit de Walpürgis du roi de nos génies? Après nous avoir montré qu'il savait être Michel-Ange et Raphael, Corrège, Titien, Rembrandt et Durer, voici qu'il nous joue et qu'il se joue à lui-même le tour de nous montrer qu'il n'a qu'à vouloir pour être aussi un second Breughel d'Enfer! J'avoue que j'attends avec une indescriptible ardeur la deuxième partie de cette tragédie unique en son genre; dont on peut dire à bien plus juste titre que de *Wilhelm Meister* qu'elle exprime et résume les tendances non pas seulement du dernier siècle, mais de tous les siècles, depuis Eschyle et Aristophane. »

Rahel et sa coterie de Berlin évangélisaient au nom du *Docteur Faust;* Stein, lui-même, le *grand Prussien*, cédait au charme séducteur, et naïvement, comme un vrai politique égaré en pays littéraire, demandait en 1808 à son libraire de lui envoyer tout de suite la seconde partie. Le cycle allait s'ouvrir de la canonisation définitive par les commentaires et l'illustration. Rien ne démontre le chef-d'œuvre dans sa domination souveraine comme cette salutation angélique des autres arts venant à lui en procession, qui avec ses pinceaux, qui avec son

orchestre, qui avec sa plume? Les peintres d'abord : Cornelius, Schnorr, Eugène Delacroix, Retzsch, Ary Scheffer, Kaulbach, Leys ; puis les musiciens : Schumann, Spohr, Berlioz, Liszt, Rubinstein, Gounod, Arrigo Boïto (1), sans nommer Beethoven, qui s'en inspirera un peu partout, mais vaguement et en dehors de tout programme, quoi que prétende Richard Wagner, qui veut absolument voir *Faust* dans la neuvième symphonie. J'ai parlé des commentateurs. Oublierai-je les poètes Byron et son *Manfred*, Shelley et toute cette pléiade de lyriques russes et polonais dont le scepticisme emprunte à Faust ses accents d'amertume et de révolte? Lenau, Heine, se mêlent au concert,

1. *Mefistofele*, grand opéra en cinq actes, représenté à Milan en 1876, et à Rome l'hiver dernier avec succès. Pour la première fois, l'œuvre du poète est abordée dans son ensemble, et l'innovation a pleinement réussi. L'auteur s'essaie à combiner les éléments dramatiques des deux parties. C'est incomplet sans doute et souvent on croit assister à des effets de lanterne magique, mais c'est très curieux, très amusant; le prologue qui se passe dans le ciel ou plutôt dans les limbes renferme un chœur d'une grâce adorable ; les âmes des nouveau-nés s'en vont par le vide errantes et chantantes. Vous diriez en musique du Fra Angelico.

apportant l'un sa note élégiaque, l'autre son ironie, et de cette humoristique Méphistophéla de l'auteur des *Reisebilder* une série de variantes sortira. Il n'est pas pire parodie que celle qui se prend au sérieux ; nous aurons ainsi des Faust sans Méphistophélès et des Faust qui épousent Marguerite comme la Dame blanche épouse l'officier. Le drame de Gœthe serait en ce sens le plus prolifique des chefs-d'œuvres ; ni *Hamlet*, ni *Don Juan* n'ont fait souche à ce point. Chaque année voit naître des dérivés nouveaux, mais Saturne dévore ses enfants et continue à régner seul.

De l'esprit, de l'imagination et de la verve, tout le monde en a plus ou moins ; ceux qui ont inventé les fictions telles quelles dont je parle en avaient, ceux qui viendront après en auront aussi, cela ne les avancera pas davantage. C'est que les œuvres faites pour s'emparer du genre humain ne pèsent pas seulement par le talent qu'on y met, elles comptent surtout par les questions qu'on y agite. Il fut pour l'humanité une période d'aurore où tout dans l'homme marchait d'accord, où les instincts physiques ne faisaient qu'un avec les aspirations de l'intelligence, période qui se répète chaque jour

dans chaque individu. L'enfant ne connaît ni morale, ni philosophie, ni physique, ni poésie; il vit et se laisse vivre; mais qu'il grandisse, et plus tard entre l'instinct de nature et l'esprit de culture inévitablement naîtra le conflit. Concilier, équilibrer ces éléments, qui se repoussent, rassembler sous une loi sociale d'humanité la totalité de notre être agissant et pensant, que dirait un auteur dramatique si vous lui proposiez un pareil sujet? Il vous conseillerait d'aller trouver Hegel, Alexandre de Humboldt, tel grand philosophe ou tel savant illustrissime, lesquels écriraient là-dessus des pages et des volumes que personne ne lirait. Il est vrai qu'à votre premier argument vous pourriez joindre l'anecdote d'une jeune fille mise à mal par un nécromant qui, pour accomplir son bel exploit, a besoin que le diable l'y aide. Nouvelle déconvenue, car il va de soi que l'auteur dramatique, pour peu qu'il fût *littéraire*, trouverait le programme fort au-dessous de son génie et digne tout au plus d'occuper la muse d'un brocanteur du boulevard. C'est ici que Gœthe intervient. Amalgamer, fusionner les deux puissances, être Alexandre de Humboldt et Shakespeare, découper en tableaux inoubliables l'action la plus

émouvante et la plus terrible, mêler le symbole au réel, festonner, enguirlander de romantisme ce que la nature a de plus brutal et poursuivre en même temps sa thèse, une thèse, nous venons de le voir, qui n'a rien de la circonstance, qui n'est particulièrement ni allemande, ni anglaise, ni française, ni russe, ni turque, ni chinoise, ni persane (1). mais qui relève de tous les pays et de tous les temps ; satisfaire tous les publics, celui qui s'amuse et celui qui pense, et par-delà tous les publics saisir l'humanité, la remuer, l'émouvoir, l'enseigner et la renseigner, l'occuper toujours, être un spectacle pour les yeux, un poème pour l'imagination et pour la méditation une bible : voilà *Faust !* Permis à chacun d'interpréter à sa manière l'œuvre d'un poète ; l'important est de savoir si les idées que nous y voyons sont en effet bien celles du poète. *Faust,* comme toutes les épopées, contient nombre d'allégories, mais les personnages sont des êtres humains, des individus agissant et pensant humainement, même alors que le

1. Jusque dans le *Schah-Nameh* de Firdousi, vous retrouvez l'idée. Qu'on se rappelle le tyran Sohak et ses rapports avec Éblis, le génie du mal, c'est l'histoire du pacte de Faust avec Méphistophélès.

surnaturel les enveloppe, ce qui fait si remuant, si passionnant et si réel ce drame de la vie intellectuelle. Un philosophe du temps de la réformation ou, si vous aimez mieux, du XVIII[e] siècle, un grand penseur, pris de dégoût pour la science impuissante à le satisfaire, se livre au tumulte de l'existence ; il n'en a pas fallu davantage à Gœthe comme argument. Retournons la thèse ; supposons un homme désabusé de l'action, à bout d'empirisme et se convertissant à la science, à la pensée, il y aurait là également tout un problème à résoudre, non moins intéressant pour l'humanité. Qui le fera? Eh ! mon Dieu, le premier venu, pourvu qu'il ait du génie comme Gœthe et quatre-vingts ans à vivre en y pensant toujours.

III

LE POÈTE GRILLPARZER ET BEETHOVEN

Vous cherchiez un esthéticien et vous vous trouvez en présence d'un poète de génie; comment cette bonne fortune m'advint, ce sera, si vous voulez, le sujet de cette étude. J'ai connu presque tous les poètes de mon temps, je tiens même à grand honneur d'avoir été l'ami de quelques-uns des plus illustres, et parmi ceux-ci, comme parmi les *minores*, il ne m'était encore point arrivé d'en rencontrer un seul pour qui la musique fût autre chose qu'un tiroir à lieux-communs plus ou moins variés. On la cite, on l'invoque à tort et à travers; « ses accents, ses accords, ses rythmes, ses mélodies, ses modulations » servent à l'ornement du morceau de peinture; à ces termes du vocabulaire banal, presque toujours détournés de leur sens technique, se joignent complaisamment des noms de maîtres : Palestrina, Mozart, Pergolèse, Cimarosa, — ce dernier surtout qui,

francisé, rime avec rose, — et c'est à peu près tout. Nos poètes ne sont pleins que de ces fades ritournelles dont s'importune l'oreille d'un dilettante de deuxième année et dont le goût d'un vrai connaisseur s'horripile. On trouve tous les jours des musiciens qui sont des poètes mais un poète sachant la musique et capable de l'associer au propre génie de son art, était-ce donc qu'un pareil phénomène ne se rencontrerait jamais? Vainement, nous l'avions cherché en France d'abord, puis en Italie, en Allemagne; il existait pourtant, mais en Autriche, au pays de Haydn, de Mozart, de Schubert, et c'est là que nous avons à la fin déniché l'oiseau rare.

Je parle d'un poète ayant appris la musique, la goûtant et la pratiquant, non point seulement en état d'écrire une tragédie, mais au besoin, d'en composer aussi la symphonie. Le Viennois Grillparzer fut cet homme. On a de lui des quatuors et divers morceaux de chant qu'il s'improvisait à son piano, le soir, au gré de ses dispositions morales, tantôt une ode d'Horace, *Integer vitæ*, tantôt un lied de Heine, le tout sans grande originalité et n'offrant d'ailleurs d'intérêt que celui qui s'attache à la personne de l'auteur, mais excellent comme

témoignage d'éducation. C'est assez de ce style sincère et correct, de cette écriture vous rappelant la main d'Haydn pour sanctionner l'autorité du poète ou de l'esthéticien, chaque fois qu'il lui conviendra d'invoquer la musique dans ses vers, ou d'en discourir dans sa prose. Grillparzer n'a point fait de livre d'esthétique musicale, mais on peut dire que la musique est la mère de ses vers et de sa littérature : il a semé un peu partout à la manière de Jean-Paul des idées concordantes, qui, tout éparses qu'elles soient, donnent à réfléchir et, ramassées en gerbe, formeraient un corps d'ouvrage.

I

Mais avant d'aller plus loin, arrêtons un instant pour répondre au lecteur qui nous demande ce que c'était en somme que ce Grillparzer, qu'on ne connaît chez nous ni par traduction ni par commentaire. Byron disait de lui qu'il avait un nom bien difficile à prononcer mais auquel la postérité s'habituerait. Grillparzer fut un Autrichien de génie, qui, au lieu d'écrire son théâtre et ses livres en tchèque ou

slovaque, les a faits en allemand, ce qui est cause que l'Allemagne ne l'a jamais adopté. Entre l'Allemagne et l'Autriche les antagonismes ne se comptent pas, et tous les Bismarck du monde et tous les Kalnoky y perdront leur diplomatie. Antagonismes de nationalité, de religion, d'intérêts politiqnes et de cultures; dirai-je aussi antagonisme de littérature? Je n'oserais, attendu que jamais, au bord du Rhin, du Mein ou de la Sprée, on n'admettra qu'il existe une littérature au bord du Danube.

A ce tort d'être né en Autriche Grillparzer en joignait un autre; il s'y localisa et mit sa gloire à s'identifier avec les traditions historiques, les grands hommes et la nature pittoresque d'un pays dont il resta toujours l'enfant exalté, attendri, attristé, douloureux et casanier. L'Europe n'aurait pu le connaître que par l'intermédiaire de l'Allemagne, et l'Allemagne lui tournait le dos pour bien des raisons, dont la moindre était cette répugnance qu'inspirait alors aux esprits libéraux toute provenance d'un empire soumis à l'obscurantisme d'un Metternich. Ce qu'il aurait fallu à Grillparzer, c'eût été un éditeur capable de dépayser sa renommée de la centraliser à Stuttgart ou à

Francfort et, comme nous dirions aujourd'hui de « Lancer » son homme. Mais, que voulez-vous ? La destinée a ses hasards ; souvent même quand on l'accuse elle est plus innocente qu'on ne croit. Tel qu'on lui reprochera, d'avoir négligé s'est volontairement écarté d'elle. Pourquoi, dans ce triste désert de la vie, dont l'art pour quelques-uns est l'oasis, ne se rencontrerait-il pas aussi bien des originaux passionnés de silence et de solitude? « Faire et laisser dire » nous conseille un proverbe ; il y a mieux : Faire et laisser taire! L'auteur de *l'Aieule*, de *Sappho*, de *la Trilogie des Argonautes* a accompli ce programme, et la faute n'en doit être qu'aux circonstances s'il ne nous vient pas de l'inscrire immédiatement au-dessous de Schiller et de Gœthe. Du reste, il savait sa valeur, n'étant point de ceux qui empochent les impertinences. Vous connaissez l'histoire de cet évêque qui se promenait dans un étroit sentier avec un séminariste par derrière et voulant se passer la fantaisie d'interloquer le bon jeune homme, lui demanda comment il dirait en latin : « Je suis un âne. » Si bien que le bon jeune homme lui répondit : *Asinum sequor*. Grillparzer appartenait à la famille de ces innocents

prompts à la riposte, et mal en prit à Gœthe d'essayer de jouer vis-à-vis de lui le personnage de l'évêque. Il avait vingt-cinq ans, lorsqu'au lendemain de ses deux grands succès de *l'Aieule* et de *Sappho*, il fit le voyage de Weimar ; une grosse déception l'attendait là. Il était jeune, chaleureux, spontané : Gœthe était vieux.

Lamartine vieilli, qui me traite en enfant...

A la place du poète de son admiration, il rencontra le quiétiste en parfaite contradiction avec son passé, l'homme. circonspect, ponctuel et solennel qui ne pardonnait plus qu'à lord Byron ses coups d'audace. « Il me reçut comme un père, mais comme un père qui serait empereur. Tant de condescendance, de dignité, de majesté se mêlait à la bonne grâce de son accueil que, lui ayant été présenté le soir chez le grand-duc, je résolus de partir le lendemain matin sans aller frapper à sa porte. » Il réfléchit pourtant et dit très sagement que toutes ces manières n'empêchaient point l'auguste vieillard d'avoir été dans sa jeunesse l'auteur de *Werther* et de *Faust*. Peut-être aussi faudrait-

il croire que Gœthe s'était aperçu du mauvais effet de son attitude. Quoi qu'il en soit, le lendemain en s'éveillant, Grillparzer recevait, pour le jour même, une invitation à dîner chez l'archi-maître. Il s'y rendit et cette fois la glace fut rompue : « Gœthe vint au-devant de moi les mains ouvertes, aussi chaleureux qu'il m'avait la veille paru froid. Soyons sincère et ne rougissons pas d'un bon mouvement ; à l'annonce du dîner et quand il s'offrit à me conduire vers la salle à manger, je sentis mes yeux se mouiller à l'idée que je me faisais et que je me fais encore de ce grand homme, de ce personnage presque mythique dont le bras s'appuyait sur le mien. Gœthe affecta de ne s'apercevoir de rien, il voulut me placer à côté de lui et causa d'un si bel entrain pendant tout le dîner que les convives n'en revenaient pas. »

Dès son retour à Vienne, le poète se reprit à l'œuvre, il donna : *la Vic est un songe*, drame romantique très haut en couleur, que suivit presque aussitôt : *Héro et Léandre*. C'était la note classique qui se réveillait avec bien du charme, quoique un peu monotone. Une tragédie classique n'étant jamais qu'un cinquième acte divisé en cinq parties, je me suis demandé

souvent pourquoi l'auteur ne se bornait pas à nous servir purement et simplement le cinquième acte. Cette fable d'Héro et Léandre, par exemple, savez-vous rien de plus adorable? C'est le Roméo et Juliette de l'antiquité. Le malheur veut que l'élément poétique y prime trop le drame. Grillparzer, qui sentait le danger, a cru le conjurer en intitulant sa pièce : *les Orages de l'amour et de la mer*. Ce n'était qu'une erreur de plus, tout symbolisme ayant au théâtre cette propriété de tuer l'action. Héro rencontre Léandre dans le bois sacré, quelques paroles échangées et les deux jeunes cœurs ont cessé de s'appartenir. Vous pensez tout de suite au coup de foudre pendant le bal chez Capulet. Oui, sans doute, mais la nouvelle italienne prête au développement : que de choses-là pour un Shakespeare! La couleur, le décor, le costume, tandis qu'avec l'antique, c'est le nu, le nu physique et psychique. Vous aurez beau tourner et retourner le sujet, impossible d'y rien trouver que des groupes. On ne fait pas du théâtre avec de la statuaire. Schiller le savait mieux que personne et néanmoins l'obsession fut telle qu'il ne s'en délivra qu'en accouchant de sa ballade restée célèbre. Je mets en fait qu'il n'est point

de poète, point d'artiste qui n'ait, à certain jour, subi le magnétisme d'un de ces sujets-sphinx d'autant plus fascinateurs que vous sentez qu'ils sont impossibles. Meyerbeer aussi avait fait ce beau rêve d'un « Héro et Léandre » en voyant la Grisi et Mario poser devant ses yeux, et son rêve dura si longtemps que, lorsqu'il se réveilla pour chanter, le groupe idéal avait passé fleur. — La tragédie d'*Héro et Léandre*, qui fut à Vienne un immense succès, ne saurait avoir pour nous qu'une importance épisodique, et si nous voulons nous rendre compte des visées du poète, mieux nous vaudra d'interroger le premier de ses grands ouvrages classiques.

Qui dit supériorité, dit exil; toute supériorité a dans son ombre la mélancolie et, par suite, le désespoir et le suicide. Telle est l'idée morale de *Sappho*. Le génie apporte en naissant une malédiction qui le poursuivra jusque dans ses triomphes pour l'atteindre et le frapper à mort, le jour qu'il essaiera de se mêler aux hommes et de vivre de la vie commune. Malheur à lui s'il sort de son isolement, et malheur à l'insensé qui s'attache à ses pas! Il paiera de son repos l'illusion d'un moment. Sappho n'a connu que l'admiration des hom-

mes ; lasse de bruit et d'applaudissements, elle aspire désormais à l'amour, oubliant ses travaux, ses luttes et que, jeune encore, elle a déjà son printemps derrière elle. Aimer, être aimée ! une femme si grande qu'elle soit, n'échappe pas à cette loi ; il faut que son cœur se dépense et qu'elle aime, n'importe comment, sans se rendre compte elle-même si c'est comme une sœur, comme une amante, comme une mère ou comme toutes les trois ensemble. Attendons-nous à voir l'amour de Sappho répondre à cette origine, et gare à l'infortuné qui le subira dans ses alternatives orageuses ! « Qui n'a pas connu l'amour de cette femme ne connaît pas le malheur », a dit quelqu'un d'une Sappho moderne. La poétesse antique personnifiera cet idéal de mobilité, d'agitation et d'impitoyable persécution dans la tendresse. Vieillissant et doutant d'elle-même, comme elle a toutes les subtilités de la passion, toutes les délicatesses, elle en aura aussi les maladresses. Intempérante et brusque en ses variations, féline et superbe à tour de rôle, rendant et retenant, passant de l'humilité d'une servante à l'orgueil d'une reine, et toujours vaincue, et le cœur vide avec la tête qui s'exalte, et des

rêves inassouvis ! Chaîne horrible, où sont attachés là deux êtres également dignes de pitié ! Elle est certainement à plaindre, *Elle,* mais *Lui*, comment ne pas déplorer ce que son aventure a de tragique? Pauvre Phaon ! enthousiaste victime ! De dix ans plus jeune il s'est élancé vers l'héroïne, croyant l'aimer quand ce sublime amour n'était qu'un simple transport d'admiration, et peut-être, ô vanité ! qu'un fougueux désir de se mêler à ses triomphes et de vendanger dans sa gloire. Hélas! pour l'un comme pour l'autre, l'expérience aura mal tourné : Sappho, depuis longtemps, sondait l'abîme et, de son côté, l'imberbe Phaon, en voyant Melitta, vient de perdre sa dernière illusion, Melitta, son égale en jeunesse, en beauté comme en tout. Par elle, Phaon va rentrer dans l'ordre naturel de l'existence ; c'en est fait du bonheur de Sappho et de leur union. Comme psychologie et comme drame, l'étude est superbe, le style nombreux, harmonieux, facile à la manière de Racine dans *Phèdre* et dans *Iphigénie*, les trois unités classiques strictement observées ; bref, un riche fruit servi sur un plat d'or.

Dès l'exposition s'annonce le conflit : Elle,

enflammée de son amour, en proie à Vénus, qui la dévore ; lui, tout à l'ivresse d'une admiration qui l'empêche de voir que, dans cette liaison où il s'engage, les rôles seront intervertis et que, de cette femme, qu'il s'habitue à regarder d'en bas, une sorte de protection flétrissante ne tardera pas à descendre sur lui. Nature spontanée, ardente, mais ne dépassant point l'ordinaire, il ignore d'où lui vient son trouble, et ne le saura que par sa rencontre avec Melitta. Alors la clarté se fait dans son âme et commence la tragédie entre la maîtresse implacable et l'esclave révolté, jusqu'à ce que, vaincue à bout de colères et de jalousie, Sappho se relève à la fin dans un suprême effort de volonté, de résignation et d'apaisement. Elle sait désormais et renonce. La prédestination d'en haut exclut l'amour : l'héroïne s'est reconquise et rachète son erreur par la mort. Cette conception du sujet, à mesure qu'on y réfléchit, vous remet en mémoire le *Torquato Tasso* de Gœthe ; la lutte inégale et désastreuse du poète avec la vie. Il est vrai que l'analogie serait ici plutôt dans la situation que dans les caractères. Tasse meurt victime de l'inconsistance de son tempérament et d'une

foule de désordres particuliers, qui ne sauraient pourtant être considérés comme la résultante inévitable d'une vocation, tandis que l'infortune de Sappho lui vient seulement d'avoir cru que celle que les immortels ont choisie pouvait aimer comme le reste des humains. C'est sa propre grandeur et non sa faute qu'elle expie, symbole elle-même de l'irresponsabilité du poète et de l'artiste en tant qu'individu.

A ce cycle d'études antiques se rattache la trilogie des *Argonautes*, qui contient *Médée*, œuvre puissante et de grand style. L'action y sort logiquement des caractères, et, comme dans Shakespeare, ce sont les personnages qui font leur destinée. Autre point de ressemblance, l'élément barbare, partout absent de notre théâtre classique, est reconstitué de main de maître. Le roi de Colchide, Ariétès, est un chef de clan, sans foi ni loi, grossier, cupide et carnassier que le non moins avide et non moins égoïste Jason domptera par cela seul qu'il représente une civilisation plus avancée. Lè charme fugitif que Médée, exerce sur lui, la folle passion dont il l'embrase, simples moyens pour ce brillant seigneur d'arriver à ses fins et de s'assurer sa conquête de la Toison d'or.

Nous voyons naître l'amour dans le cœur de Médée, nous assistons aux luttes de la femme et de la magicienne contre une force irésistible, contre un mal où tous ses philtres ne peuvent rien, et c'est un trait d'observation bien à l'honneur du poète de choisir plus tard, pour détacher Jason de sa maîtresse, l'instant même d'une de ses incantations opérée contre son propre gré sur l'ordre exprès de son amant. La répugnance qu'il en conçoit tourne à l'horreur; beauté, caresses, dévoûment n'y peuvent rien : une sorcière n'est pas une femme, le démonisme inhérent à la nature de Médée la met hors la loi. Vainement elle sacrifie à son idole père, frère, patrie, tout, jusqu'à son empire du surnaturel, Jason reste insensible, aucune immolation ne prévaudra contre l'insurmontable dégoût. Elle, cependant, s'attache à ses pas, toujours ardente et suppliante, lorsque enfin la lâche trahison de son amant change la victime en furie. Coupables, innocents, sa haine sauvage ne distingue plus, et c'est au milieu de l'incendie, les mains rouges du sang de ses enfants, qu'elle sort triomphante du palais de Créon. Ainsi se termine le quatrième acte de la troisième partie des *Argonautes*; on

peut voir là un dénoûment, l'acte suivant n'étant guère qu'une longue scène entre Médée et Jason, qui se retrouvent après des années et résument froidement, mais non sans grandeur, la moralité philosophique de la tragédie : résignation, souffrance, expiation. Dans le répertoire dramatique de Grillparzer, *Médée* serait la contre-partie de *Sappho;* même sujet le grand l'éternel problème de l'amour, mais diversement étudié, creusé, résolu. Ici et là, toute la gamme des tonalités parcourue avec un art infini du contraste. D'un côté, la hauteur d'âme, la dignité, l'immolation volontaire; de l'autre, la sauvagerie et la barbarie, et partout, dans la diction la beauté classique maintenue.

Il serait temps de dire un mot de l'*Aïeule* et de nommer aussi les principaux drames du répertoire romantique de Grillparzer. Représentée en 1817, *l'Aïeule* fut l'œuvre de début du jeune auteur, quelque chose comme son *Hernani; Sappho* ne suit qu'en 1818 et la trilogie des *Argonautes* est de 1821. J'ai cité la pièce de Victor Hugo; c'est le même lyrisme continu, je dirai presque les mêmes personnages et la même situation, avec cette seule différence que le vieux Ruy Gomez s'appelle ici le comte Boro-

tin, que doña Sol a nom Bertha et que le brigand Jaromir remplace le bandit Hernani. Il faudrait également indiquer l'air de famille avec le drame fameux de Schiller, qui passionnait encore les foules vers cette époque. Mais il y a en plus dans l'ouvrage de Grillparzer un élément qui ne se trouve ni chez le poète d'Iéna ni chez Victor Hugo, je veux parler du fantastique, aussi très en faveur alors au théâtre comme ailleurs, et partout d'un si puissant ressort quand on sait l'employer discrètement. J'ai vu jadis jouer *l'Aïeule* au Burgtheater de Vienne et jamais je n'oublierai l'épouvante qui régnait dans la salle à chaque apparition du fantôme; il n'y avait pourtant là ni lumière électrique ni grand fracas de mise en scène; la fenêtre s'ouvrait à deux battants, un coup de vent qui soufflait la lampe, un éclair fouettant le pâle visage d'une jeune fille debout dans un linceul, et c'était assez pour la terreur. Les beaux vers sont comme la musique; ce qu'ils peuvent, nous l'éprouvons chaque jour par les drames de Victor Hugo; ils suspendent l'action à leur gré, nous forcent à les écouter en dépit de toute vraisemblance. Le noble seigneur Ruy Gomez, rentrant la nuit, trouve deux hommes chez sa nièce; le

bon sens voudrait qu'il les fit jeter à la porte. Pas du tout; le chef d'orchestre frappe sur son pupitre, et voilà l'air de bravoure qui commence :

Quand nous avions le Cid et Bernard, ces géants
De l'Espagne et du monde allaient par les Castilles,
Honorant les vieillards et protégeant les filles... (1).

Et nous écoutons l'air de bravoure, et nous oublions à l'écouter les imperfections du libretto.

1. Et penser que toute la digression, tout le mal vient d'une rime :

Mes jeunes cavaliers que faites-vous céans?

s'écrie don Ruy Gomez dans un vers, bien en situation celui-là; mais il fallait à « céans » une rime riche avec lettre d'appui, et pour un mot, pour une sonorité dont s'amuse l'oreille, quinze lignes de bifurcation dont s'agace et s'offense la raison. En vérité, plus on y réfléchit, plus on se laisserait gagner à la théorie de Musset, qui, fatigué de cette obstructionisme, avait fini par envoyer la rime à tous les diables. Et vous verrez qu'on y viendra par la force des choses; lisez ce qui se publie journellement et surtout certain volume paru d'hier où la virtuosité tourne à la charge d'atelier. On se croit très habile quand on a fait sonner à l'oreille deux mots qui se font écho l'un à l'autre et qui joignent la similitude des lettres à la différence du sens. Évidemment il y a là tout un art à reconstituer et ce sera probablement l'affaire des poètes du xxe siècle.

Les beaux vers ont aussi le privilège de pouvoir nous entretenir de toute sorte de choses que nous n'avons jamais vues et que nous ne verrons jamais. Ainsi de ces revenants dont on rit au mélodrame et qui nous font peur quand c'est la poésie qui les évoque : souvenez-vous de la ballade de *Lénore*, du *Majorat*, et de la scène de somnambulisme dans *le Prince de Hombourg* de Henri de Kleist. *L'Aïeule* de Grillparzer a cet attrait de participer des deux règnes, sans être un opéra autrement qu'à la manière de *Hernani*, de *Ruy-Blas*, des *Burgraves* et du *Roi s'amuse*. Les vers y tiennent toute la place, et s'ils ne suivent pas toujours la contexture dramatique, du moins, quand arrive une grande situation, aident-ils puissamment à lui faire rendre tout son mérite. — Il s'agit de l'histoire d'une faute et de ses conséquences à travers les âges. L'aïeule a trahi ses devoirs d'épouse, et son crime, après avoir pesé pendant des siècles sur sa race, en amènera l'extinction. Elle s'appelait Bertha, comme l'héroïne de la pièce qui reproduit devant nous sa vivante image. Belle, jeune, elle aima, fut aimée, et le mari qu'on lui donna n'était pas celui que son cœur avait choisi. Comment finissent en complaintes sinis-

tres ces jolies chansons d'une matinée de printemps, il n'est chronique et légende qui ne le racontent, mais si les amoureux avaient un grain de prévoyance dans la cervelle, Dante n'eût point rimé la dolente aventure de la belle Francesca, mise à mort par le cruel tyran Malatesta. Ce fut ainsi que, rentrant au manoir sans être attendu, le burgrave de Borotin surprit sa femme au bras d'un galant et la tua, sans réussir à l'envoyer hors de ce monde, où la pauvre errante fait son purgatoire entre les murs et par les corridors du château, et l'expiation ne prendra fin que le jour où le dernier de sa race aura cessé d'être. Le premier acte se passe à nous exposer cette chronique d'avant-scène : le comte actuel avait deux fils, l'un est mort à la guerre, l'autre a disparu et désormais il ne lui reste qu'une fille, cette Bertha, au physique ainsi qu'au moral le portrait frappant de l'aïeule, une loi fréquente d'hérédité voulant que le dernier d'une race en résume les traits distinctifs. Comme son arrière-grand'mère, Bertha porte en son cœur un sentiment qui le ronge ; elle aime un de ces chevaliers ténébreux, partout si chers au drame romantique. Son père, informé du secret, se fâche d'abord, puis

se ravise, disant qu'après tout, il s'agit d'un jeune seigneur de haute lignée, neveu du burgrave du Rhin et que, si la fortune est mince, l'honneur est grand. On invite donc le jeune comte Jaromir, et les accordailles vont leur train, quand, une nuit, la chevauchée des gens du roi s'arrête à la porte du château :

> ... sans détours
> Réponds donc, ou je fais raser tes onze tours ;
> De l'incendie éteint il reste une étincelle,
> Des bandits morts, il reste un chef. Qui le recèle?
> C'est toi ; ce Hernani, rebelle empoisonneur,
> Ici, dans ton château, tu le caches...

Les brigands infestent la contrée et les troupes sont à leur poursuite. Tandis que les soldats fouillent le vieux donjon de bas en haut, le comte court prévenir son futur gendre pour l'emmener avec eux battre la campagne : la chambre est vide et la fenêtre ouverte ; le jeune homme aura pris les devants : au vieux sire de se joindre à lui et de montrer qu'un sang généreux coule encore dans ses veines. On part ; Bertha, restée seule, sent redoubler ses angoisses : ce danger qui menace maintenant son père, ce fantôme de malédiction qui rôde là dans la

nuit sombre! et son amant, pourquoi cette précipitation à quitter le château, quand tout lui conseillait de se concerter pour la défense? Ces distractions subites pendant leurs tendres causeries, ces troubles, ce mystère ; plus de doute! Hélas! pauvre Bertha, vos pressentiments ne vous ont point trompée :

> Nommez-moi Hernani! nommez-moi Hernani;
> Avec ce nom fatal je n'en ai point fini!

La bande infâme a pour chef l'homme que la jeune fille adore, ce Jaromir, qui n'est autre que son propre frère enlevé au berceau par des bohémiens, et qui, parricide inconscient, vient de frapper le comte dans la mêlée. On rapporte le vieillard expirant, Bertha perd la raison et son frère Jaromir, arrêté au seuil de l'inceste par l'apparition du fantôme, n'échappe au bourreau qu'en se poignardant. Tragédie de la faute et du châtiment qui se termine par l'extermination de toute une race. Est-ce bien une tragédie? Disons plutôt mystère, légende, conte fantastique, complainte : quel que soit le mot, il y a talent et génie; Schiller signerait cela, sinon Gœthe; et Victor Hugo, s'il lisait encore, s'étont

nerait de ce précurseur inventant Hernani en 1817. L'effet chez Grillparzer a moins d'éclat, mais il est plus profond, plus rapproché de nous, plus subjectif. Faites représenter ce drame par la troupe de l'Odéon dans une de ces matinées littéraires à prix réduit, et vous verrez la terreur qu'il enferme. Ce qui surtout nous manque aujourd'hui, en-deçà de la rampe comme au-delà, c'est le naïf. Je ne dis pas qu'on doive aller au spectacle comme les enfants vont à Polichinelle : il n'en est pas moins vrai que le théâtre vit d'émotions simples, de poésie, et qu'il meurt de bel esprit, de virtuosité, de pièces « bien faites », de reconstitutions historiques et de bric-à-brac.

Aimez-vous les appendices d'œuvres complètes? Rarement on se donne la peine d'y aller voir, ce que j'appelle une coupable négligence, car bien souvent, et c'est ici le cas, ces coins obscurs méritent d'être inventoriés. Sans parler d'un *Hannibal*, dont quelques scènes seulement sont écrites, une entre autres où je relève ce vers :

> Hannibal dans sa chute emportera Carthage,
> Scipion peut mourir, Rome subsistera.

Laissons de côté *Libussa, la Fille de Tolède*, etc., prenons l'étude dramatique ayant pour héros l'empereur Rodolphe, et qui nous peint l'état de l'Autriche aux environs de la guerre de trente ans. Les Turcs au dehors menacent l'empire; au dedans, les troubles religieux. Chaque jour le protestantisme gagne du terrain ; il s'agit de pactiser avec la foi nouvelle ou de l'écraser. Rodolphe ne sait se résoudre, il temporise et délibère. C'est un Hamlet. Catholique et souverain, il hait d'instinct le protestantisme, qu'il envisage à la fois comme une erreur religieuse et comme un principe hostile à l'idée monarchique; d'autre part, son cœur et son esprit se font scrupule d'employer la flamme et le fer; soucieux, mécontent de ce qui l'entoure, assailli de doutes, il s'isole en lui-même, oubliant l'empire. On pille les finances, on intrigue, on perd en Hongrie bataille sur bataille, et Rodolphe, pendant ce temps, fait le moine. Endonjonné dans son Hradschin, il étudie, il prie, il rêve si bien que ses peuples se désaffectionnent, et qu'à sa mort, ils voient sans déplaisir cette couronne tant convoitée échoir à Mathias, qui à son tour s'en effraie comme d'un fardeau trop lourd et la recevant se frappe

la poitrine en soupirant : *Mea culpa!* Il va de soi qu'un tel sujet n'est pas de ceux dont le théâtre s'accommode. Rien que des conflits religieux et politiques, point d'épisodes romanesques à l'avant-scène, point de femme, restait l'étude des caractères, où l'auteur excelle. Son portrait de l'empereur Rodolphe est un Holbein. J'ai souvent oui dire à Vienne par des amis de Grillparzer que le poète avait à son insu et dans une certaine mesure reproduit là sa propre ressemblance. Que d'analogies en effet le rapprochaient cette fois de son héros : ce penchant à la contemplation, ces doutes de conscience, ces facultés quasi maladives d'intuition qui, nous montrant à longue distance les conséquences possibles de l'action, nous retiennent de l'accomplir! cette invincible horreur des coups de force et, d'autre part, ces éclairs soudains de révolte et de colère, toutes les oscillations, tous les malaises, toutes les hypocondries, toutes les *vapeurs* de l'idéaliste?

Deux actes fragmentaires d'une tragédie d'*Esther* seraient également à butiner dans ce catalogue des œuvres complètes. Le grand monarque Assuérus s'ennuie du départ de Vasthi et déjà songe à la rappeler, lorsque traversant

une galerie du palais, il rencontre Esther placée là par Haman, et qu'il n'avait par remarquée parmi les beautés dont on l'entoure. Louis XIV aimait à voir les gens se troubler en sa présence ou du moins en avoir l'air; il faut croire que le puissant Assuérus avait aussi cette faiblesse et que la belle Juive le savait, car elle reste imperturbable devant le souverain, et c'est au contraire lui que ce fier et doux regard intimide. Les yeux se sont croisés; l'entretien s'engage, presque hostile, le maître impatienté, fait bientôt mine de congédier la jeune esclave, et comme elle se hâte d'obéir, il la rappelle : attiré, charmé par cette intelligence unie à tant de beauté, il se tient néanmoins sur la défensive ; si cette arrogance n'était qu'un masque, ce mépris des grandeurs un moyen caché de les conquérir? Il imagine de l'interroger : « Et si je vous demandais un avis, lui dit-il, qui me conseilleriez-vous d'épouser? — Faites revenir Vasthi, répond Esther, — Vasthi que vous avez aimée et que peut-être vous aimez toujours. » A ces mots, les doutes du roi se retournent; tout à l'heure il se croyait en face d'une effrontée ambitieuse, et maintenant une autre incertitude le tour-

mente : Esther répondra-t-elle au sentiment qui vient de naître en lui ? Il n'ose l'espérer, quand un aveu timide le rassure et clôt l'intermède. C'est le récit de Racine mis en action avec des caractères plus conformes à l'épigraphie : Assuérus que l'ennui de ses grandeurs accable, un Salomon en quête d'une âme qui l'aide à se relever des énervantes délices du harem. Esther sera cette auxiliaire partout cherchée ; fille d'une race opprimée depuis des siècles, elle aura d'instinct et d'héritage tous les attributs de son peuple : volonté, calcul, ténacité, et c'est à la fois comme individu et comme type national qu'elle partage l'empire. Cette maturité de réflexion chez une jeune fille, cette précocité d'éducation, j'entends crier au darwinisme. Hé bien ! quand il y en aurait un peu, où serait le mal? Grâce à Dieu, nous n'en sommes plus à discuter Racine ; il fut un médium incomparable et presque tous ses défauts se rapportent à l'esprit de son siècle. Mais que de choses librement et superbement caressées depuis en leurs tours et leurs alentours il nous indique au simple mouvement du discours, sans appuyer, — que de perspectives !

Dans l'Orient désert quel devint mon ennui !

Vers l'horizon immense, comme il s'en rencontre aussi chez Corneille :

Tous les monstres d'Égypte ont leur temple dans Rome !

Le dommage est que, chez nos classiques, la couleur, au lieu de se fondre dans la masse du tableau, se concentre dans un vers d'éclat, foudroyant mais isolé et semblable à ces diamants que nous appelons des « solitaires », parce qu'ils ne souffrent aucun voisinage.

J'allais oublier *Mélusine*, un poème d'opéra, écrit pour Beethoven et qui se rattache au chapitre de la musique si intéressant dans l'œuvre de Grillparzer.

II

Il l'avait étudiée, en effet, dès le premier âge, le piano d'abord, puis le violon, puis la composition jusqu'à pouvoir faire des quatuors, tout cela, à bâtons rompus, quittant et reprenant, oubliant même à ce point qu'un jour, voulant se distraire d'un chagrin, il ouvre son piano et s'aperçoit que c'est à recommencer.

« Je pensai alors au temps jadis où mon professeur de basse chiffrée m'enseignait les accords fondamentaux, et, me croirez-vous? je goûtais un plaisir extrême aux mélodies élémentaires qu'amenait la résolution de ces accords. » Plus tard, beaucoup plus tard, vint le contre-point : « Ce fut le tour des franches études et des progrès sérieux; il est vrai que j'y perdis toute fraîcheur d'inspiration. » Du reste, pour se rendre bien compte du double caractère fantaisiste et technique de cette formation de l'artiste en tant que musicien, il faudrait lire une nouvelle du poète intitulée : *le Vieux Ménétrier*. Son aversion du piano, son goût obstiné pour le violon, qu'il adorait peut-être parce que ses parents s'entêtaient à lui tenir les doigts sur le clavier, ses misères d'enfance grandes et petites, ses joies, ses rêves, ses fluctuations, vous retrouverez tout cela dans le récit dont je parle, un de ces « opuscules » où se trahit la main d'un maître.

L'auteur nous raconte l'histoire d'un de ces pauvres diables à qui rien n'a réussi et qui, de déception en déception, s'acheminent doucement vers la tombe, ne se plaignant jamais, contents d'eux-mêmes et du fond de leur

propre dénument venant en aide à de plus misérables. Mettez un pareil individu entre les mains d'un romancier naturaliste, il en fera ce que, dans le joli langage du moment, on appelle : « un raté. » Ne voyant ni plus haut, ni plus loin que son horizon du boulevard, il appuiera sur le côté grotesque, négligeant la note sensible ; au lieu de compatir humainement, il saisira cette occasion de se tailler un succès en exécutant une cabriole sur le tremplin du *Lacrymæ rerum*. L'habileté du poète est au contraire, de nous intéresser à ce pauvre hère et de nous le rendre de plus en plus sympathique en nous initiant à sa parfaite médiocrité d'homme et d'artiste.

Grillparzer rencontre son personnage dans une de ces kermesses viennoises, où sous prétexte de gaîtés champêtres, toute une population s'empiffre de pâtisserie et de polkas. Aux rives du Danube bleu, point de bonne fête sans musique : orchestres en plein vent, bandes militaires, orgues de Barbarie, solistes enragés s'escrimant sur leurs harpes, leurs guzlas, leurs clarinettes et leurs tympanons.

« Comme je me hâtais de fuir cette horrible cacophonie, j'aperçus une espèce de violonneux

travaillant dans l'ombre à l'écart. C'était un vieillard d'environ soixante-dix ans, long et sec vêtu d'une souquenille usée, mais point malpropre, à l'air satisfait de lui-même et se souriant ; il se tenait debout, sa tête chauve découverte, son chapeau à ses pieds en guise de caisse, le corps ployé ; lui et son pauvre vieux violon ne faisant qu'un, il s'évertuait d'enthousiasme et son pied battait la mesure. Ce qu'il jouait ne saurait se définir ; c'était une suite de notes sans cohésion, mais que d'efforts et quelle conscience d'artiste ! Tandis que les autres gagnaient des mines de gros sous en jouant de mémoire, il avait apporté là son pupitre et raclait sa sonate d'après le texte, en virtuose délaissé, nargué, mais convaincu. »

Tout maniaque appartient à l'observateur, et plus la foule s'en éloigne, plus le philosophe s'en rapproche. Ce violoneux bizarre attire donc notre poète, qui l'écoute en l'examinant. La musique est insensée, mais ce fou doit être quelqu'un; c'est du moins ce que Grillparzer croit deviner à l'air tragique du visage et du maintien comme à la manière de porter les haillons et, pour mieux s'en assurer, il tire de sa poche une pièce de monnaie et l'offre.

« Non ! pas ainsi, s'écrie alors le ménétrier toujours vibrant, — pas ainsi, vous dis-je, mais dans le chapeau. » Le poète, qui flaire une histoire, fait mine de se retirer et s'en va rôder aux alentours, attendant que la séance soit levée, puis enfin, voyant son individu quitter la place, il le rejoint insidieusement et manifeste au cours de la conversation l'envie d'aller un matin le visiter : « Quand vous voudrez, répond le musicien ambulant, quoique, à vrai dire, le logis ne soit pas des plus engageants, car j'habite en chambrée, mais les camarades sont des maçons qui s'en vont à l'ouvrage de bonne heure j'exige seulement que vous ne veniez jamais l'après-midi, jamais je ne reçois personne de deux à cinq.

« — Puis-je vous en demander la raison ?

« — Mais, parce que c'est le moment où j'improvise. »

Ce dernier mot, presque toujours gros de surprises mais qu'il faudrait ici trois fois souligner empruntait, en effet, à la circonstance quelque chose de phénoménal. Nous avons vu plus haut ce que Grillparzer enfant, appelait : « improviser. » A lui maintenant, devenu maître, de nous raconter les exercices de son héros :

« Je touchais à la masure indiquée et j'allais en franchir le seuil quand un bruit frappa mon oreille. Je m'arrêtai, c'était une note attaquée doucement, mais d'autorité et peu à peu s'enflant jusqu'à la véhémence, puis décroissant et s'effaçant pour remonter à l'instant d'après à l'éclat le plus strident, et toujours la même note invariablement répétée avec une sorte de béatitude ineffable ; enfin venait un intervalle, c'était la quarte ; nouvelle dégustation pour le virtuose comme il s'était repu du son de la première note isolée, il se régalait maintenant de la relation harmonique et la savourait avec délices ; attaque des deux notes l'une après l'autre puis à double corde, puis liées par les notes intermédiaires avec accentuation de la tierce et reprise du même exercice. Ensuite il passait à la quinte. Un son filé, tremble, légèrement pleurard au début, s'éteignant, s'étouffant dans les larmes, mourant pour revivre et grandir bientôt jusqu'au délire, et toujours les mêmes intervalles, les mêmes notes ! C'était ce que ce brave homme appelait : « improviser ! » Improvisation ! pour celui qui jouait, peut-être, mais hélas ! pour celui qui écoutait !...

Comme tout cela est compris, senti en musi

cien! Cependant, au cours de la narration, — car il y a toute une destinée et des plus émouvantes qui se joint à cette esthétique, — Grillparzer s'attendrit, son héros lui tire des larmes, il compatit à l'histoire qu'il nous raconte de cet infortuné qui n'a pour lutter contre la vie d'autre force que sa médiocrité, ce qui lui arrive n'étant en somme que la navrante conséquence de ce qu'il est. Mais si la nature l'a déshérité, s'il a tout perdu par impuissance de rien conserver, quelle sublime humilité dans sa pauvre âme, quel touchant besoin de rapporter au Créateur les merveilles d'un art qu'il s'imagine candidement être le sien, lui ver de terre amoureux d'une étoile! « Ils jouent du Mozart et du Sébastien Bach, mais personne ne joue la musique du bon Dieu, la grâce du son et du ton, ce don miraculeux qu'elle a d'apaiser l'ardente soif de notre oreille, de faire, — et parlant ainsi, mystérieux, il rougissait comme de pudeur, baissait la voix, — de faire que le troisième ton concorde avec le premier et le cinquième aussi et que la note sensible (la septième) monte et se résolve comme une espérance accomplie, tandis que la dissonance, vaincue, refoulée, plonge à l'abîme comme l'esprit de révolte et

d'orgueil ! et cette arche d'alliance, cette bénédiction du renversement par laquelle la seconde elle-même se convertit et rentre en grâce dans l'euphonie ! Tout ce grand mystère me fut révélé, mais plus tard seulement, et tant d'autres choses auxquelles aujourd'hui encore, je ne comprends rien : contre-point, fugue, double et triple canon, un temple céleste sans moellons ni mortier et soutenu par la main de Dieu. Et penser que le commun des hommes ignore ces merveilles et que parmi les quelques rares initiés, il s'en rencontre qui mêlent des mots à cette pure émanation de l'âme, reproduisant le sacrilège des anges du Seigneur s'unissant aux filles de la terre, et cela, soi-disant, pour que la musique ait plus de prise sur les organisations réfractaires, monsieur ! termina-t-il d'une voix à demi vaincue par l'épuisement. La parole est nécessaire à l'homme comme la nourriture, mais que du moins il conserve dans sa pureté le breuvage qui lui vient de Dieu ! »

III

L'esthétique de Grillparzer est celle de Mozart et se fonde sur le principe du beau musical

absolu : l'idée de son développement harmonique ; rien de plus, rien de moins. La musique n'emploie pas des mots, autrement dit, des signes arbitraires et variables selon ce que vous leur faites exprimer. Ce son, en même temps qu'il est un signe, est une chose existante en soi. Une suite de sons, pour plaire à l'oreille, n'a nul besoin d'avoir un sens ; de même que, dans les arts plastiques, les belles formes charment nos yeux, un accord faux est une laideur dont s'offense notre oreille. Contrairement à l'effet de la parole, qui n'agit sur nos sens que par l'intermédiaire de notre intelligence, les sons agissent sur nos sens directement et l'intelligence n'intervient qu'en deuxième instance. Avançons d'un pas ; ce son, qui déjà porte en soi de quoi plaire ou déplaire, combiné de certaine façon, éveillera dans l'âme certains sentiments de joie, de tristesse, de rêverie. Mais gare à la paraphrase littéraire et souvenons-nous toujours que les sons ne sont pas des mots pour servir soit à la description, soit à la narration! La musique a ses symphonies, ses sonates, ses quatuors, pour développer son architecture et remuer en nous un monde de sensations qu'il ne faut pas vouloir trop définir sous peine d'inter-

vertir les rôles, vu que le musicien qui s'entête à raisonner avec son auditoire, à faire œuvre de romancier, de peintre et de dramaturge sans paroles, joue un personnage aussi ridicule que le poète qui se travaillerait en assonances mélodiques; d'où cette conclusion que Mozart est le musicien par excellence et Berlioz un grand homme de lettres fourvoyé. Grillparzer professe à outrance la théorie du chacun chez soi, et ne connaît en musique que le beau musical.

Quant à la question du théâtre, la théorie moderne l'horripilait, et par la profonde antipathie que lui inspiraient, dès leur début, les tendances du *wagnérisme*, on se rendra compte aisément de ce qu'il penserait aujourd'hui du système. Je me le figure en présence de cet opéra si résolument déséquilibré ; il cherche l'idée mélodique, plus d'idée, mais des mots, des mots que l'orchestre commente et rumine. L'idée mélodique partage désormais le triste sort de la cavatine, et voyez l'amusante contradiction et comme l'ironie est partout en ces querelles de parti ! Personne de ces intransigeants n'a l'air de s'apercevoir que, au nombre des trois ou quatre prédilections qu'ils conservent dans le passé, il en est une dont la cavatine fut

l'âme ! Oui ou non, les personnages du *Freischütz* et d'*Euryanthe* sont-ils des caractères ? Eh bien ! tous ces gens-là chantent d'admirables thèmes mélodiques et la cavatine, puisque cavatine il y a, n'amène aucune de ces confusions dont on se plaint dans les opéras italiens ou français de la période rossinienne. La musique vocale n'exclurait donc pas la caractéristique moderne, que nous sommes loin d'avoir inventée. Mozart l'avait déjà trouvée avec abondance et récidive, et Weber, s'appuyant sur l'exemple, nous a donné, dans le *Freischütz* et surtout dans *Euryanthe*, deux chefs-d'œuvre destinés à servir de type à la conception moderne. Supposons un adepte de la doctrine actuelle ayant à mettre en musique aujourd'hui le poème du *Freischütz ;* il placera dans l'orchestre son centre de gravité, confiera aux seuls instruments l'analyse de ses personnages, qui désormais se feront un devoir de vous bercer de mélopée jusqu'à l'envoûtement. « La caractéristique, » par l'abus où nous inclinons devient, la négation même du beau musical.

C'est affaire aux médiocres de s'en référer à des programmes, de commencer et de finir selon des conventions préétablies. L'homme de

génie chez qui l'idée affecte, en naissant, une forme organique, regimbera toujours à la tyrannie des paroles ; plus vous serez grand musicien, moins vous fléchirez. « Mozart est plein de ces fautes de texte, remarque Grillparzer, Gluck n'en commet pas, et cela seul à mes yeux juge la question. » Un musicien de théâtre ne connaît que la situation et dédaigne d'entrer en collision avec les mots. C'est en musicien qu'il s'agit de composer un opéra, en musicien et non en poète. Vous saisissez dans ces aphorismes, d'un âge pré-wagnérien, comme une poétique anticipée à l'adresse des doctrines de l'heure présente. Revendication des droits de la musique à l'indépendance absolue, nous rencontrons partout cette profession de foi, dans ses vers comme dans sa prose, et pourtant, détail curieux, cette poésie où la musique tient tant de place n'est jamais de celles qui se mettent en musique ; lui-même, si l'envie le prend de chanter, il choisira de préférence un de ces lieds de Gœthe, où la mélodie montre déjà son bouton. Toujours d'humeur à célébrer Mozart, Beethoven ou Schubert, le poète de *Sappho* n'a rien de ce lyrisme qui prête aux efflorescences mélodiques. Cependant Schubert lui doit la

Sérénade, Mendelssohn sa cantate en *la*, qui n'est autre que la pièce intitulée : *Italia*, dans ses œuvres complètes, et peu s'en est fallu que Beethoven l'ait eu pour collaborateur.

Ils s'étaient, en quelque sorte, toujours connus et fréquentés. « Ma première rencontre avec Beethoven eut lieu chez l'un de mes oncles, en 1804, dans une soirée où se trouvaient aussi l'abbé Vogler et Cherubini. Il était alors svelte, poli et d'une certaine élégance, chose presque incroyable quand on songe à ce que devint plus tard sa façon d'être. Joua-t-il ? ne joua-t-il pas ? Je l'ai complétement oublié ; ce que je sais, c'est que, au moment du souper, l'abbé Vogler était au piano, parfilant toute sorte de variations, et ne s'aperçut pas que nous avions quitté le salon pour la salle à manger. Seuls, Cherubini et Beethoven avaient persisté, mais bientôt celui-ci se détachant, il n'était plus resté que Beethoven, lequel, à son tour, n'y tenant plus, laissa l'improvisateur à son escrime. »

Un ou deux ans plus tard, Grillparzer et ses parents habitaient, pendant l'été, une maison de campagne à Heiligenstadt, tout près de Vienne. « Nous logions du côté du jardin et

Beethoven avait loué deux chambres sur la rue ; mes frères et moi nous nous occupions assez peu du voisin, très changé d'humeur et d'aspect depuis la première rencontre, bourru, grossier et d'une négligence presque sordide dans sa mise. Mais ma mère passionnée de musique, cédait bon gré mal gré à l'attraction. Dès qu'elle entendait son piano préluder, elle se faufilait sur le palier, écoutant, épiant, ravie, si bien qu'un jour, l'ayant surprise en ouvrant sa porte, il passa devant elle son chapeau sur la tête et gagna brusquement la campagne ; le lendemain et jours suivants plus de piano. Vainement ma mère se fit excuser et promit que cette indiscrétion ne se renouvellerait pas, nous offrîmes même de condamner la porte et de ne plus entrer chez nous que par la porte du jardin, Beethoven fut impitoyable et jusqu'à l'automne, époque de notre retour à la ville, le piano resta silencieux. L'été suivant, j'allais souvent à Döbling, chez ma grand'mère ; juste vis-à-vis de ses fenêtres se trouvait la propriété d'un paysan d'assez mauvais renom, qui s'appelait Trohberger, et dont Beethoven était en partie le locataire. Ce Trohberger possédait également une très jolie fille à qui le

musicien me sembla prendre un vif intérêt. Je le vois encore dans la cour de la ferme, les yeux braqués sur la belle qui, penchée en haut d'un grenier, emmagasinait du foin, sa fourche en mains, les cheveux ébouriffés, la poitrine demie-nue et le rire aux dents. Il ne lui parlait pas, heureux de l'envelopper d'une admiration dévorante que la drôlesse se plaisait à surexciter, en provoquant de ses apostrophes et de ses œillades toute une valetaille de basse-cour. Bientôt j'aperçus Beethoven quittant la place furieux de jalousie. Il fallait vraiment qu'il en tînt, car, à quelques jours de là, le père ayant été emprisonné à la suite d'une rixe, Beethoven s'avisa de vouloir le faire élargir et mit, selon son habitude, tant de brusquerie et de maladresse dans ses demandes, qu'un instant il risqua lui-même d'aller sous les verrous faire compagnie à son client. Telles furent nos relations. Je le rencontrais dans la rue, au théâtre et dans un café où fréquentait un poète de l'école de Novalis, avec qui je le soupçonne d'avoir agité maint projet d'opéra. »

Trois ou quatre années s'écoulèrent ainsi, puis, la vie publique les ayant séparés pendant un quart de siècle, ils se rejoignirent pour ne

plus se perdre de vue. Entre temps l'un était devenu « le maître de l'heure », et l'autre avait donné au théâtre *l'Aïeule*, *Sappho*, *Médée*, *Ottokar*, etc. D'ordinaire, dans notre monde des arts, les amitiés de ce genre ne vont guère sans quelque collaboration. Beethoven rêvait d'avoir un poème de Grillparzer, et, me croira-t-on ? il n'osait le demander ; ce colosse était timide : ce fut un ami commun, le comte Maurice Dietrichstein, qui se chargea de la commission.

Grillparzer, au lieu de se réjouir de la proposition, en conçut plutôt quelque embarras ; chose étrange assurément pour nous, qui sommes la postérité, mais que l'on s'explique au point de vue d'un poète contemporain de Beethoven et témoin attristé du train quotidien de son existence.

« Nul n'entre au ciel avec ses bas et ses souliers, » dit un proverbe ; ce n'est guère qu'un demi-siècle et souvent même (comme pour Sébastien Bach) qu'un grand siècle après la mort que commencent les apothéoses ; alors viennent les fanatismes et les gros mots de Titan, de géants, que nous prodiguons aux grands hommes sans réfléchir à l'espèce de ridicule dont nous les affublons. Un géant, un nain, un Titan

sont des monstres, et ce qui surtout distingue l'homme de génie, c'est l'équilibre, la pondération, l'harmonie; les Titans sont d'abominables réfractaires en antagonisme avec l'idée divine que l'art nous représente; ils ont inventé d'assiéger le ciel d'Apollon, des Muses et des Grâces et ne méritent que la torture. Beethoven, sans doute, n'était pas une de ces natures organisées d'avance pour le bonheur parfait, mais on se méprend à vouloir faire de lui un type de martyr; il ignora les servitudes professionnelles de Sébastien Bach, usant sa jeunesse à vagabonder et son âge mûr à produire à huis-clos ses chefs-d'œuvre. Il eut, sur Haydn et Mozart, cet avantage de se voir discuter tout de suite. Beethoven conquit d'emblée une position sociale bien supérieure à celle des maîtres qui les précédèrent. Si l'argent lui vint par rémunérations précaires, du moins n'eut-il jamais à subir ces humiliations d'ancien régime qui faisaient du chantre des *Saisons* un batteur de mesure à la solde d'un grand seigneur, et de Mozart un marmiton dans les cuisines d'un archevêque. A bien considérer l'histoire de la culture musicale en son pays, Beethoven fut, au contraire, le premier compositeur ayant su vi-

vre du produit de ses œuvres. Qu'il ait eu maille à partir avec la critique, c'est le sort commun, et nous l'en plaindrons d'autant moins que, pour répondre aux détracteurs de la première heure, il rencontra dans Hoffmann un de ces organes qui forcent les grenouilles à se taire. Beethoven est mort sans fortune et les tribulations ne l'ont point épargné; mais combien ont aussi lutté pour l'existence qui n'ont pas eu cette consolation de régner vivant sur les esprits et de pouvoir s'en remettre à la postérité! Il a fallu que Beethoven mourût pour passer dieu, et c'est alors que sa religion s'est fondée et que le Beethoven-dogme nous a valu le Beethoven-martyr.

Martyr! oui. de lui-même, victime de son propre génie, qui, portant trop haut et trop loin, se cognait douloureusement aux angles du réel et ne trouvait d'apaisement que dans l'art, martyr de ce mal cruel, de cette hypocondrie inséparable de tout idéalisme transcendant et qui chez lui se doublait de la plus atroce des infirmités dont un musicien puisse être affligé! Mais, contre cet état psychologique et pathologique, la société ne pouvait rien; elle admirait, honorait, célébrait le maître, et quand elle avait

assez compati à l'affligé, rudoyait parfois l'original. Où nous voyons aujourd'hui « une destinée, » les contemporains voyaient un sourd, beaucoup plus à plaindre que les autres, mais souvent aussi bien maniaque.

Tout ceci nous explique les perplexités de Grillparzer à l'endroit du poème qu'on lui demandait pour le voisin d'en face : « J'avoue, écrit-il en son journal, que cette proposition me causa quelque effroi ; d'abord l'idée de rédiger un libretto ne me souriait guère ; ensuite Beethoven était sourd, complètement sourd, et ses derniers ouvrages d'un caractère abstrait si prononcé me faisaient douter qu'il fût encore capable de composer un opéra... Du reste, mon hésitation dura peu. Lorsqu'un grand homme manifeste un tel désir, ce serait risquer de priver le monde d'un chef-d'œuvre que de ne pas y consentir sans discussion. » Le poète se mit en quête d'un sujet, et, quand il l'eut trouvé, il encadra ses strophes en manière d'enluminures dans un fabliau du moyen-âge. Mélusine ! à ce nom, toutes les poésies du néo-romantisme musical vous chantent à l'imagination. La nymphe d'une source renonce aux impersonnelles et négatives douceurs de l'être élémentaire pour

tâter de la vie et de ses émotions. Désormais, un cœur humain battra dans sa poitrine, elle aimera, souffrira, et, vaincue par l'expérience, retournera s'anéantir dans la nature, préférant à nos joies comme à nos douleurs l'impassibilité finale.

Vous voyez d'ici le tableau ! disons mieux, les tableaux, car il y en avait bon nombre très variés et de couleur à rappeler aux effets de lumière la vue assombrie de l'auteur de *Fidelio*. La rencontre au bord du lac avec le comte Raymond, les noces féodales, la grotte mystérieuse où la nymphe vient à certaines périodes lunaires visiter ses sœurs d'autrefois et dont l'époux de Mélusine a fait serment de ne jamais franchir le seuil ; — autant de scènes que la symphonie et le drame se disputent. Cependant le soupçon et la jalousie pénètrent au cœur de Raymond ; quel charme secret attire ainsi la comtesse de ce côté? Il s'informe, il épie, et, poussé à bout par la perfidie d'un Iago quelconque, il viole le sanctuaire en se parjurant. Mélusine pousse un cri d'épouvante, les sirènes l'entourent de leurs voiles comme d'un nuage et Raymond la voit disparaître à ses yeux pour jamais.

Habent sua fata libelli. De ce poème de *Mélu-*

sine Beethoven, hélas! devait mourir sans avoir écrit une note; mais l'idée survécut, et la chrysalide, après avoir dormi un bout de temps se réveilla symphonie aux mains de Mendelssohn. Qui ne connaît cette merveilleuse narration musicale où pas un détail du sujet n'est omis, cette phrase de l'introduction avec ses frais gazouillements de source, ses ondulations murmurantes sous qui se dérobe comme un cri d'humaine douleur? Maintenir la vie des éléments en un perpétuel commerce avec la nôtre, les animer, les passionner à notre ressemblance deux musiciens ont possédé ce secret par dessus tout, Mendelssohn et Schubert. J'ai signalé la phrase du début, la voici à présent qui nous revient transfigurée; à son grésillement pittoresque, à sa pure et simple transparence quelque chose d'étrange s'est mêlé, de conscient. Écoutez le hautbois et sa plainte; Mélusine a passé de la vie élémentaire à la vie mortelle, l'ondine a pris corps et cœur de femme, un soupir d'amour et de souffrance nous le dit. Un amateur de ces questions d'esthétique comparée qui nous passionnent devrait aussi, après s'être rendu compte de la symphonie, aller à Munich visiter les fresques de Swind.

Pour revenir au poème de Grillparzer, il a ceci de remarquable que la situation principale de *Tanhauser* s'y trouve non pas simplement indiquée, mais traitée à fond ; le comte Raymond comme le chevalier saxon succombe à l'immense ennui des ivresses profondes; Mélusine s'en étonne : « Je t'ai donné dit-elle, plus que la terre ne peut donner, j'ai mis à tes pieds tout ce qui fait l'enchantement de l'existence, je t'aime d'amour infini, que te manque-t-il ? — L'action. » N'est-ce pas original de surprendre ainsi la note de demain chez un poète appartenant aux traditions du passé ? « Ma partition est là tout entière, s'écriait Beethoven en se frappant le front ; je n'ai plus qu'à l'écrire. » La mort hélas ! l'en empêcha et peut-être aussi le désordre de son existence. Grillparzer l'aimait comme il l'admirait, tendrement simplement, sans hyperbole et toujours fidèle à son culte de Mozart. Un de ses poèmes, très amusant, avec son petit air voulu d'antiquaille et sa coupe de rondo, nous peint l'entrée de Beethoven à l'Élysée; Sébastien Bach, Händel, Haydn, vont au devant de lui, Cimarosa aussi et Paisiello, quand, soudain, la foule s'écarte, quelle foule : Dante, Shakespeare

Raphaël, Michel-Ange, Tasse! et, dans un éblouissement de lumière, Mozart accoste le héros. Un hymne éclate alors à la gloire de Beethoven, mais où l'on sent même sous la louange, les prédilections du poète : « Beethoven a conquis un monde, mais ce monde n'est qu'à lui seul. Beethoven est un météore dont on doit se garder de prendre le sillage radieux pour une voix nouvelle, ouverte à tous. » Et, plus loin Grillparzer, changeant d'image et complétant sa pensée : « Tenez, dit-il, ce voyageur, le voyez-vous, solitaire, intrépide, franchir la haie et les fossés, grimper, descendre, traverser les torrents à la nage. Victoire! il touche le but. Mais quels sentiers a-t-il frayés? Ce voyageur, c'est Beethoven! »

Inutile aujourd'hui d'insister sur l'étroitesse d'une pareille critique; son pire défaut est d'être démodée, ce qui ne saurait pourtant nous empêcher d'admettre certains griefs de ce partisan du passé, par exemple, lorsqu'il se plaint que l'hyperlyrisme de Beethoven, à force d'élargir l'idée, ait détruit le sentiment de la symétrie et des proportions. On improvise, on rêve, on crée, on ne compose plus! C'est que les Beethoven ont double vie; ils sont d'hier et

de demain : à l'époque de maturité, de plénitude, l'esprit du passé dont ils héritèrent les quitte et fait place à l'avenir. Gluck, à cinquante ans, lorsqu'il opéra sa volte-face, Beethoven, procèdent également par périodes, mais, au total, sans brusquer les choses; la deuxième période sort naturellement de la première, qu'elle continue en l'agrandissant. Cherchez l'endroit du revirement, rien ne le précise; c'est quand le pas est sauté depuis longtemps que le public s'aperçoit qu'il y avait un pas à faire. C'est surtout par ce côté sagement progressif, par cette marche ascendante vers le vrai, que Grillparzer admire Beethoven; il en voudrait faire un classique et, le voyant prendre l'espace et la nuée, il pousse le cri d'effarement de la poule qui couvait un aiglon. Il en va de même d'un autre esthéticien que nous citons ici naguère, M. Riehl (1) : tous deux proclament Beethoven un des plus grands musiciens qu'il y ait eu, mais ni l'un ni l'autre ne dit « le plus grand. » Depuis sa mort, un siècle ne s'est pas écoulé et nous possédons déjà trois Beethoven! Celui du

1. Voir, dans la *Revue* du 15 août 1884, *une Nouvelle Philosophie de l'opéra.*

passé, qui touche à Haydn, à Mozart, celui du présent, qui règne au Conservatoire, et celui de l'avenir, qui commence aux derniers quatuors, celui qu'on ne joue plus, qu'on « interprète ; » retenez ce mot, il est gros de tout un dictionnaire de transpositions. Ainsi nous aurons en peinture « la gamme des bleus et des gris, » la « tonalité » des plans, la « note » gaie ou sombre etc. Hier, un musicien était un homme qui fait de la musique, aujourd'hui, nous appelons cet homme un poète. Au mot de la chose nous en substituons un autre, qui, à force de vouloir tout exprimer, ne dit rien. Qu'est-ce que ce mot vague et prétentieux de poète comparé à l'autre en qui l'idée architecturale de l'art musical était si bien contenue ! Un art où la science de la forme joue un tel rôle qu'on peut, sans avoir une idée mélodique, y tenir la place d'un Palestrina, ne communique avec la poésie que par ses détails. Je veux parler des pensées poétiques vibrantes ici et là dans les interstices du monument et qui l'éclairent. Chez les maîtres du passé la technique fondamentale était l'objectif ; chez Beethoven, l'idéal poétique s'insinue et gagne à la main. Pour le viennois Grillparzer, qui le juge en contemporain, Beethoven est

un classique, se rattachant à l'école viennoise; pour nous qui sommes la postérité, il est le chef du romantisme : sans Beethoven et sans Schubert, — son bien-aimé disciple, — point de Weber, d'où il nous faudrait conclure que c'est de Vienne, — terre classique, — que le romantisme du nord de l'Allemagne a reçu l'impulsion. Mais pour sortir tout son mérite, pour nous valoir le néo-romantisme de Schumann, de Wagner, le Beethoven de la dernière manière avait besoin de voyager. On le contestait encore à Vienne que déjà Lepzig et Berlin en mesuraient l'immensité ; et Paris donc, oublierons-nous ce mouvement de propagande et d'exégèse qui partout s'y formait sous l'action des Berlioz des Listz, des Chopins? Beethoven a le sort d'Homère; né au pays du Rhin, le sud et le nord de l'Allemagne se le disputent, les uns le rattachant à la famille des Gluck, des Haydn, des Mozart, veulent qu'il soit venu fermer l'ère classique viennoise, les autres qu'il ait ouvert celle du romantisme, et pour tout dire, les deux partis ont raison, même un troisième, le parti du genre humain, qui le revendique comme un de ces génies dont la patrie est partout où leur langue inspirée est comprise.

Nous nous occupons aujourd'hui moins du mérite intrinsèque d'une œuvre que des questions générales qu'elle soulève. Grillparzer n'a point de ces recherches d'invention toute moderne ; le beau musical est à ses yeux quelque chose de « spécifique » et jamais l'idée ne lui viendrait de tirer d'une sonate la manière de voir du compositeur sur les principes sociaux. A ce compte, Mozart était vraiment son dieu. Lui seul entre tous, — je me trompe ; — au-dessus de tous, il ne le comparaît pas, — lui seul répondait à son idéal classique de beauté, de clarté, de grâce dans la force et de sensualisme honnête. Un poème qu'il écrivait en 1842 pour l'inauguration du monument de Mozart à Salzbourg exprime cette adoration. Les vers sont splendides, et, circonstance rare, presque unique, l'esthéticien y parle du même ton d'autorité que le poète : à l'inverse de ce qui se voit d'ordinaire, Grillparzer mettait en vers de la musique, ses œuvres lyriques comme sa prose en sont imprégnées et le connaisseur peut les parcourir à son aise sans y rencontrer aucun serpent ; point de ces lieux-communs risibles que les plus qualifiés emploient par ignorance, et, d'autre part, rien de didactique,

une technique double, un cygne ayant navigué de naissance sur un lac où les deux sources mêlent et confondent les eaux.

D'autres ont chanté Mozart, personne ne l'a plus aimé ; il l'eut, pour ainsi dire, près du cœur dès sa première enfance : « La femme de chambre de ma mère était une ancienne choriste et se servait du libretto de *la Flûte enchantée* pour me faire épeler mes lettres. Nous passâmes ainsi bien des heures, elle, à me parler, de la féerie où jadis elle avait figuré en jouant un singe, moi, à l'écouter sans me douter encore de tant d'autres merveilles que ces merveilles contenaient et dont je devais n'avoir la révélation que plus tard (1). »

Vint ensuite le coup de foudre des *Noces de Figaro ;* et comme il avait cette fois dix-huit ans ce fut le livre de l'amour qui tint lieu d'alphabet ; il était dit que Mozart ferait toute l'éducation. La jeune personne qui chantait Chérubin, vue à travers le prisme de cette musique, emporta le cœur du poète. Quant à *Don Juan,* ce qu'il pensait de cette musique, on le devine, et je

1. Grillparzer, *Autobiographie,* tome X des Œuvres complètes.

me borne à reproduire la manière dont il envisageait le poème : « Il se peut, en effet, que le texte de la partition de Mozart soit emprunté au *Festin de Pierre* et que da Ponte ait plus ou moins imité Molière. Dans tous les cas, l'imitation vaut un original, il y a là une expérience de ce qui convient à l'opéra, une science de la dramaturgie lyrique dont on ne saurait assez haut louer le mérite ; car remanier de la sorte, c'est créer. » — « Lui toujours ! » Ainsi parle Grillparzer ; Mozart seul répond à son idéal de beauté classique et de suprême distinction. « Vous le dites grand? Oui mais par la mesure, par ce dont il s'abstint non moins que par ce qu'il osa, sachant jusqu'où l'homme peut rendre et jamais ne visant au-delà ; harmonieux en tout, même au risque de passer pour moindre. » Parmi les élégies de Grillparzer, j'en trouve une, et des plus touchantes, dédiée à la mémoire du fils de Mozart, « penché tristement comme un saule, sur le mausolée de son père. »

Tout ce qui touchait au grand homme, il l'a chanté, sans même oublier l'ironique légende de ce fils écrivant, ô destinée! d'obscurs quatuors dans l'éblouissement d'un tel soleil. Comme tous les penseurs, Grillparzer a ses

quarts d'heure d'humeur noire, et c'est alors lui qui parle par la bouche de ses personnages: « Qu'est-ce que le bonheur? Une ombre. Qu'est-ce que la gloire? Un rêve, et moi, insensé, qui fais ce rêve, au réveil que me restera-t-il? La nuit! Il avait l'amertume des désenchantés; point méchant, ni malveillant, mais ne se refusant aucun sarcasme, fût-ce à l'endroit des plus illustres. A quelqu'un qui vantait le style de l'*Iphigénie* de Gœthe: « J'y consens, répondait-il, un très beau style de chancellerie que naturellement Thoas, en sa qualité de grand chambellan, devait parler à la cour du roi de Tauride! » Des excentricités bruyantes de certains modernes, il disait: « La *génialité* sans génie et souvent même sans talent, voilà le fléau! » Des musiciens qui se travaillent vers le compliqué: « La peur qu'ils ont de faire plaisir leur fait composer de la musique d'hôpital! » Mais cela ne dépassait guère l'épigramme, et, comme chez notre Nodier, la bienveillance était au fond de son hypocondrie.

IV

La vie, d'ailleurs, ne l'avait point si maltraité ; fort jeune, il avait enlevé, coup sur coup, deux succès éclatants. Il est vrai qu'à Vienne le théâtre littéraire n'a jamais enrichi personne. N'importe, un emploi officiel aidait au train-train quotidien ; et, grâce à l'activité du fonctionnaire, le poète eut ses coudées franches. Existence en somme très sortable, où le travail de la pensée eut toute latitude, et que, sur le tard, les honneurs couronnèrent. De passage à Vienne, en 1861, j'eus l'occasion de rencontrer Grillparzer chez M. de Schmerling, qui venait de le faire sénateur. C'était alors un alerte vieillard de soixante et onze ans, à la physionomie mobile : au repos, vous y lisiez la sympathie et la réflexion ; puis, en causant, le regard, un peu terne, s'animait, la voix s'accentuait, point vibrante pourtant, presque timide, comme chez les natures délicates ; et quelle culture d'esprit ! Il avait voyagé partout, savait l'Europe et l'Orient. Nous passâmes de la Grèce d'Homère et d'Eschyle au Paris de la restauration et de la monarchie

de juillet. Sur notre littérature de 1830 il évitait de se prononcer; en revanche, nos classiques étaient ses dieux, Racine surtout, qu'il plaçait dans son admiration immédiatement au-dessous de Mozart. Notre Conservatoire, nos théâtres de musique l'enchantaient, particulièrement l'Opéra-Comique, où se jouait encore alors le répertoire des anciens maîtres : Grétry, Monsigny, Dalayrac, ses délices. Quant à l'Académie royale, c'était autre chose ; trop de spectacle et trop de bruit. *La Juive* et *Robert le Diable* lui semblaient des toiles de magasin brossées en vue d'une exploitation funambulesque. Même sur *les Huguenots*, il montrait des réserves. A son gré, la partition ne commençait qu'au duo du troisième acte entre Valentine et Marcel. Oh ! ces exclusifs ! jeunes ou vieux, toujours et partout les mêmes ! Au besoin, n'en pourrais-je pas citer un parmi ceux d'aujourd'hui, et, — s'il vous plaît, des mieux qualifiés, — pour qui le *Guillaume Tell* de Rossini n'a qu'une scène, le finale des cantons ! A l'encontre de la théorie nouvelle, Grillparzer recommandait, avant tout, la virtuosité vocale. Il pensait, lui, homme de théâtre, qu'à l'Opéra, l'art du tragédien ne devait venir qu'en second,

reprochant à nos Nourrit, à nos Falcon, de « trop jouer; » et, ce qui divinisait à ses yeux la Malibran, c'était de réunir, à titre égal, le double don: actrice et cantatrice incomparable!

Aujourd'hui que les livres de *pensées* réussissent, il y aurait tout un charmant petit volume à cueillir dans le champ si varié de Grillparzer, et celui qui se proposerait cette tâche n'aurait, ce semble, point perdu sa peine... Citons en terminant quelques aphorismes.

« L'esthétique de Lessing est syllogistique, l'esthétique moderne est psychologique. »

« Schiller tend vers la hauteur, Gœthe en vient. »

« Le comique est expansif de sa nature, l'esprit est corrosif; les hommes d'esprit sont rarement bons, les vrais comiques rarement méchants; l'esprit a son siège dans la tête, le comique vient de cette région mixte, à la fois imaginative et sentimentale, que les Allemands nomment *Gemüth.* »

« Il semble qu'on ait tout dit en faveur d'un artiste quand on a dit qu'il est *original.* Cela seul devrait, selon moi, suffire pour le classer au second rang; ce qui caractérise ceux de premier ordre, c'est le sens du naturel; ils

font, eux, comme les autres, seulement infiniment mieux. »

« La science et l'art, ou, si l'on veut, la poésie et la prose se ressemblent aussi peu qu'un voyage ressemble à une promenade : l'intérêt du voyage est dans le but qui nous l'a fait entreprendre, et l'intérêt de la promenade dans le seul plaisir d'aller devant soi. »

« Tout résultat est du domaine de la prose ; le beau pour le beau, voilà la poésie : ce qui plaît sans aucune arrière-pensée d'utilité pratique. »

« La prose nourrit, la poésie désaltère et enivre. »

« Êtes-vous classique ou romantique ? Querelle absurde ! J'entre, à l'heure du dîner, dans un restaurant ; je me mets à table, et l'hôte me demande si c'est pour manger ou pour boire ? Mais, brave homme, c'est pour les deux. »

« Il est hors de doute que si vous ôtez à l'homme le pressentiment du surnaturel, vous le rapprochez de la bête. Remarquez que je dis le pressentiment, et non la certitude. Car, en pareille matière, la certitude n'est guère permise qu'aux hallucinés et n'est indispensable qu'aux infirmes.

« La dévotion est pour certaines femmes ce que la coquetterie est pour les autres, et leur vient de la même source : le désœuvrement. Elles gaspillent le temps à la toilette de leur âme, comme d'autres à la toilette de leur corps, et vont au confessionnal comme chez la modiste pour se regarder au miroir. »

« S'il pouvait être établi que Dieu n'existe pas et que l'immortalité de l'âme n'est qu'un songe, tout s'écroulerait : vertu, bonheur, poésie, art. On enseigne aux hommes que Dieu existe, ils y croient plus ou moins, et le monde va son train. »

« A défaut d'une providence individuelle partout présente, besoin nous est de recourir à la nature, qui, nécessairement, pour le maintient de l'espèce, a dû pourvoir chacun de nous de facultés illimitées de conservation et de perfectionnement. Supposons maintenant que deux de ces forces se contrarient et que celle qui veut le mal écrase l'autre. Que devient la responsabilité morale ? »

« Le souvenir nous ramène au sujet d'une impression, l'imagination nous en montre l'objet, la faire revivre : par l'une je me souviens d'une phrase que j'ai lue, par l'autre je revois la page et la ligne où cette phrase était. »

« Le génie est une faculté conceptive et créatrice, le talent une faculté de reproduction et d'assimilation. Le talent, sans le génie, conserve toujours sa valeur ; le génie, sans le talent, est un théorème sans la preuve, un de ces attributs dont on jouit tout seul, entre intimes. Ce qui ne se peut rendre par l'exécution n'existe pas. Le génie conçoit et crée, le talent exécute et reproduit. Il est en général chose mondaine, et nous avons même inventé, à son bénéfice, l'adjectif « génial » qui, de nos jours, s'applique un peu à tout le monde, principalement à ceux qui n'ont pas de talent. »

« Les fausses théories n'ont jamais causé la perte d'un art ; elles viennent quand cet art est atteint jusqu'aux mœlles. La production est une machine si puissante que son roulement suffit pour étouffer le bruit des esthéticiens. Seulement, lorsqu'elle s'épuise ou se disloque, se propagent les faux principes qui bientôt, obstruant la voie, auront rendu tout impossible, et ce sera à quelque nouveau-venu de remonter l'horloge. La ruine d'un art a pour cause les artistes eux-mêmes, d'où cependant il ne faudrait pas inférer que tel artiste, ayant énormément contribué à la ruine de son art, soit de sa per-

sonne un génie médiocre ; son grand art sera, par exemple, d'avoir exclusivement cédé à des tendances tout individuelles. Chacun de nous a le droit d'être ce qu'il est et de se distinguer des autres tout en puisant au fond commun ; tout le mal vient des imitateurs qui, sans avoir à part eux rien d'individuel, se ruent sur l'individualité d'un homme et s'en disputent les lambeaux. »

« Tel maître va s'engager dans une voie que lui seul peut suivre, tel autre prendra la voie ouverte devant tous, le grand chemin du beau, du vrai, du bon, et de ces deux génies, — souvent égaux, — il n'y en aura qu'un de classique. Beethoven est peut-être aussi grand musicien que Mozart; il lui manque le goût suprême, l'équilibre, la santé physique et morale; il y a dans son organisme et dans sa vie un je ne sais quoi d'irrégulier, de péniblement bizarre, qui, passant dans son œuvre, la devait plus tard recommander, comme un engin de destruction, aux faiseurs de guerre civile. »

Désormais le goût de la musique est universel, il faut donc la juger autrement qu'à une époque beaucoup moins large et moins ouverte d'envergure. Une bonne esthétique selon notre

temps sera nécessairement scientifique, historique et populaire. Celle de Grillparzer, — trop exclusive, — ne suffit plus. Les masses ne se laissent ni convaincre ni diriger par des aphorismes ; elles veulent la preuve, et la preuve ne s'acquiert que par des auditions fréquentes, entraînant après elles des discussions plus ou moins banales, où le divin type, en se répandant et se vulgarisant au jour le jour, ne laisse pas de se dégrader quelque peu. Grillparzer fut un des derniers représentants de la critique de sanctuaire : il eut devant Mozart des agenouillements apostoliques, sans nier de parti-pris les dieux nouveaux, fidèle au passé, ouvert au présent, large de vues, avec des principes très arrêtés, judicieux, intraitable et bon enfant, — ce que personne aujourd'hui ne veut plus être, — bref, un de ces commentateurs originaux et dévoués par qui les chefs-d'œuvre se survivent. Le Louvre peut brûler demain et la Joconde cesser d'être ; cent ans, deux cents ans encore, et *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée* dormiront dans les nécropoles à côté de *Fidelio* et des neuf symphonies ; et pourtant on en parlera toujours comme du Jupiter d'Otricoli, comme du colosse de Phidias en chrysélé-

phantine réduit en cendres dans l'incendie de Bysance. Les monuments du beau peuvent périr, son idée reste immanente, et cela, grâce à quelques-uns de ces croyants, de ces naïfs, de ces « bons enfants » qui se donnent la main à travers les siècles et font, — quand les chefs-d'œuvre ne sont plus, — que nous continuons de les admirer.

IV

SCHUBERT, MUSSET ET DIDEROT

On a dit que le véritable artiste ressemblait à ce père de famille de l'évangile qui prépare sa table sans demander quels hôtes il aura, sans savoir même s'il en aura, ni spéculer sur leur reconnaissance. N'a-t-il pas chez lui et dans lui son dédommagement prévu d'avance : la pensée qui console de tout? L'un adore les vers, l'autre la peinture, j'en connais que la musique rendrait fous, et qui, les dimanches d'hiver, courent chez Pasdeloup ou chez Colonne, comme au printemps les amoureux vont au bois pour y rêver! Rêver est bien le mot! Tous ces programmes, en effet, n'ont plus rien à vous apprendre, tous ces chefs-d'œuvre, vous les avez entendus si souvent que vous ne les entendez plus que vaguement, comme on perçoit les bruits de la nature; alors votre imagination s'émeut, travaille, et naissent les mirages. Que

de fois, en écoutant la symphonie de Mendelssohn, je me suis ainsi raconté le vieux fabliau de *Mélusine!* Rappelez-vous, au début de l'ouverture, cette phrase passionnée jaillissant en quelque sorte du frais gazouillement de la source, pensez à ces sonorités frissonnantes, humides, à ces grésillements partout répandus jusqu'au retour du motif principal où le hautbois joint sa note douloureuse et tendre annonçant le mystère accompli ; la nymphe est devenue femme, la déesse a désormais un cœur pour aimer et pour souffrir humainement. Mais si le répertoire de Mendelssohn abonde en thèmes de ce genre — *Mélusine, le Songe d'une nuit d'été, la Nuit de Walpurgis,* — que chacun de nous peut varier à sa fantaisie, il y a des maîtres qui formulent leurs idées d'un tel style qu'il s'y faut tenir ; Beethoven n'écrit jamais sur les nuages ; il nous dit le sentiment qui l'affecte et d'une manière qu'on ne s'y méprend pas. Permis à tous de le traduire, de le commenter, quant à divaguer longuement à son sujet, peine d'amour perdue ! De l'esthétique autant qu'il vous plaira, de la psychologie à des profondeurs infinies, rien de fantastique ! Schubert est le contraire : il prête aux interprétations sans nombre ; Bee-

thoven n'en veut qu'à votre entendement, à votre âme; Schubert guette vos sens et vous amorce. Chacun de ses tableaux ouvre à vos yeux des perspectives nouvelles. Nul compositeur n'a mis dans son art tant de choses diverses, ondoyantes ; sa musique est imprégnée de pittoresque et de littérature. Il est le plus moderne des modernes. Mais tout ceci doit être démontré.

I

Victor Hugo n'a pas inventé la ballade, Schubert non plus, et de même qu'en France nous avons eu nos poètes du XVIe siècle, de même, les Allemands ont eu leur pléïade musicale, qui date de 1773, époque où prit naissance la *Lénore* de Bürger. Je veux parler de la ballade comme l'entend Schubert, c'est-à-dire d'une sorte de composition homogène formant avec le texte littéraire quelque chose d'organique et d'architectural, pénétrant au cœur de la situation, l'illustrant au lieu de procéder tout simplement par refrains, strophes et couplets à la manière des chansons d'autrefois. On est toujours le fils

de quelqu'un et, dans le genre spécial qu'il devait porter si haut, Schubert lui-même eût ses ancêtres; Johann André, Zumsteeg, Tomascheck, Zelter (le correspondant de Gœthe), Reichardt l'ont précédé non sans gloire, d'autres l'ont suivi qui mériteraient peut-être eux aussi d'être signalés: Karl Lôwe et Robert Frantz. Longtemps nous avons cru qu'un pareil sujet était de ceux dont il faut se défier, cependant maintes raisons nous y invitent : nos lectures d'abord, tant d'ouvrages publiés en Allemagne par des écrivains qui sont des esthéticiens bien plus encore que des musicologues; les Ambros, les Riehl, les Otto Jahn nous ont mis en goût d'investigations. Ces précurseurs, dont on nous racontait les tentatives, nous avons voulu les connaître, et si nous en parlons à notre tour, c'est après n'avoir rien négligé pour entrer directement dans leurs confidences. Le temps est à l'étude des analogies : notre imagination, plus déliée et plus vibrante, fait des rêves de transposition d'un art dans l'autre; nous aimons qu'il y ait de quoi entendre, mais nous voulons surtout qu'il y ait de quoi réfléchir et discourir pour et contre et alentour : je me figure un Diderot avec sa nature impressive, sa logique

brisée, saccadée, s'emparant de la conversation. Que de thèmes nouveaux pour lui dans cet art musical dont il nous parlerait en nous faisant entrer par les idées dans la contexture harmonique comme il faisait entrer ses contemporains dans la couleur ! Si la musique eut des frontières, aujourd'hui son royaume s'étend partout, rien de ce qui touche à l'intelligence, rien d'humain ne lui demeure étranger : elle, jadis avec Haydn et Mozart, la pure voix des affections de l'âme, va devenir avec Beethoven, l'organe de la pensée, et cessant d'invoquer en nous des sensations plus ou moins vagues, concentrera l'effort de sa méditation sur tels sujets déterminés qu'elle coordonne et développe systématiquement ; laissons l'horizon s'élargir et bientôt ce que la parole semblait seule appelée à rendre, la musique voudra l'exprimer ; voici Berlioz et la symphonie de *Roméo et Juliette*, une tragédie descendue du théâtre dans l'orchestre. Passe encore s'il ne s'agissait que de nous peindre l'état psychologique des deux amants, leurs ardeurs, leurs ivresses et leur infortune ; mais non, c'est le drame tout entier qui se déroule scène par scène et sans paroles ; la querelle des domestiques au lever du rideau, l'intervention

pacifique du prince, le bal chez les Capulet, et tout cela splendide, imposant, entraînant et d'un intérêt à la fois musical et dramatique, un Delacroix à grand orchestre dont quelque Shakespeare aurait simplement écrit le programme. Essayez donc ensuite de médire de ces transpositions d'un art à l'autre qui seront un jour le signalement de notre époque et dont l'avenir nous tiendra compte ! Je soupçonne un peu de quel nom les pédants de l'heure actuelle nommeront cet art, ils nous enseigneront que c'est de l'alexandrinisme. Eh bien ! après ? Ne nous a-t-on pas aussi conté que Gœthe était un alexandrin ? tant mieux pour les alexandrins !

Les peintres nous représentent les muses, non point séparément, mais en groupes et divinement enlacées. Ainsi, les arts veulent être compris, chacun conservant sa forme individuelle, son particularisme, et, tous, venant s'unir et se confondre dans l'idée au sein d'une atmosphère dont la poésie fournira l'éther lumineux, ce qui, je le répète, n'empêchera point la poésie d'être à ses moments un art absolument personnel, de même que la philosophie redevient une science *fermée* et retrouve son quant-à-soi après avoir servi de base fon-

damentale à toutes les sciences. Analogie, relation, mutualité, les romantiques, je le veux bien, ont souvent abusé du paradoxe, mais celui qui, jadis, définit l'architecture une musique passée à l'état solide et la musique une architecture liquéfiée, Schlegel, on peut le dire, ne s'amusa point cette fois à jongler avec des antithèses. Nierons-nous les rapports qui existent entre les combinaisons profondes et fantastiques, les symétries, les enroulements et les enchevêtrements du style de Sébastien Bach et la cathédrale gothique? Une symphonie de Mozart n'a, je le confesse, ni des portes, ni des fenêtres, vous y chercheriez vainement des métopes ou des triglyphes, et, quoi qu'en ait dit Auber, qui voulait que le paradis fût en *ut* majeur, personne, jusqu'ici, ne nous a révélé dans quel ton était la cathédrale de Paris. Mais étudiez sévèrement chez Haydn, Mozart et Beethoven l'ordonnance imperturbable de la symphonie; rendez-vous compte des parties, considérez-en la forme abstraite : andante, scherzo, rondo, et voyez si tout cela ne répond pas aux principes d'une certaine construction monumentale. Lorsque je parle à un musicien d'introduction, de phrase incidente, il sait tout de suite à quel

stade du morceau j'entends faire allusion, de même qu'un architecte à qui vous parleriez de vestibule, de cime ou d'architrave. C'est se tromper que de croire que la musique est un art de pur agrément et qu'elle a rempli son mérite quand elle nous a promenés pendant une couple d'heures à travers des enfilades de mesures aussi charmantes qu'arbitrairement attachées les unes à la queue des autres. Des arabesques multipliées ne font pas un tableau, l'ouverture de *la Muette*, celle de *Zampa* sont de beaux morceaux; pourquoi ne les voyons-nous pas figurer parmi l'œuvre des maîtres sur les programmes du Conservatoire ? C'est parce qu'il leur manque l'élément architectural, cette force organique de symétrie et d'harmonie dont les ouvertures de Beethoven portent la marque. Art purement architectonique avec Sébastien Bach, art d'expression sentimentale avec Haydn et Mozart, la musique deviendra plus tard, grâce à l'influence de Rousseau, de Shakespeare et de Gœthe sur l'auteur de *Fidelio*, des *Sonates* et des *Symphonies*, l'art de la pensée pure et tournera chez Franz Schubert au pittoresque. *Ut pictura poesis*, disait Horace; *Ut pictura et poesis musica*, dira Schubert, mu-

sique de l'âme, musique de l'esprit, musique de la parole écrite et chantée.

J'ai cité la *Lénore* de Bürger : les lieds de Gœthe ont également contribué à chasser de l'atmosphère l'ariette, la chanson et tous les éternels lieux-communs du rococo italien. Aussi longtemps qu'avait duré la période du contrepoint et du « joli petit oiseau des bois », personne ne s'était avisé d'aller demander à la musique autre chose que de la musique. Les premières œuvres de Beethoven, conçues dans le sens de Haydn et de Mozart, ne nous montrent encore que la même absence de préoccupation à l'endroit d'un élément quelconque, extra-musical. Vous vous y promenez de mélodie en mélodie comme en un jardin, vous admirez la beauté des fleurs, vous en respirez le parfum avec ivresse, et puis c'est tout. Cependant Beethoven avait son idée de derrière la tête qui déjà commence à percer dans la sonate pathétique et que nous révèle ouvertement la sonate en *ut* majeur destinée, — c'est le maître lui-même qui nous l'apprend, — à nous initier à l'état d'âme d'un mélancolique, lequel mélancolique n'est autre que Beethoven. Vienne fut pour la musique, à la fin du XVIIIe siècle, ce

que fut Weimar pour les lettres, et l'intérêt de ce rapprochement augmente encore quand on se représente l'union des deux muses s'accomplissant sous les auspices de Gœthe et de Beethoven. Le mot d'ordre était donné, l'heure avait sonné des musiciens-poètes, nommez-les du nom qui vous plaira : Mendelssohn, Chopin, Schumann, Schubert, Karl Lowe ou Robert Franz. Ils forment un cycle original, tout moderne ; par eux la littérature est entrée dans l'art des sons, la note et le mot fraternisent ; à la place des niaiseries florianesques, voici le drame et la passion : *Le Roi des aulnes, Marguerite au rouet, la Religieuse.* J'ai dit que nous étudierions les origines, voyons les précurseurs.

Pour Bürger, on le connaît, aussi bien chez nous qu'en Allemagne, ne serait-ce que par sa *Lénore,* type éternel de toutes les ballades fantastiques et sans lequel Victor Hugo n'eût peut-être pas écrit *la Fiancée du timbalier,* Dumas *le Sire de Giac.* Quant aux compositeurs dont le génie s'est de tout temps exercé sur la ballade de Bürger, on ne les compte pas. Zumsteeg fut le premier qui donna couleur de drame à ces poésies populaires jusqu'alors chantées, strophe par strophe, à la veillée, comme des litanies,

avec accompagnement de rouets qui tournent et de fuseaux qui se dévident. Sa *Lénore* conserve en ce sens un intérêt historique, tandis que celle de Tomascheck, bien supérieure, est oubliée. Lorsque Zumsteeg mourut, les éditeurs n'eurent rien de plus pressé que de publier ses œuvres, et il y en a beaucoup, de valeur fort disparate, le médiocre et le mauvais à côté de l'excellent ; vous parcourez un morceau en regrettant les cinq minutes qu'il vous fait perdre, vous tournez la page : une surprise, une vraie trouvaille ! Zumsteeg et Tomascheck eurent pour successeurs dans cet ordre de composition Zelter et Reichardt, deux noms que le patronage de Gœthe et sa correspondance ont mis en quelque lumière. Il est vrai que l'opinion de Gœthe en un tel cas ne prouve guère. Ainsi, l'auteur de *Faust,* voulant féliciter Zelter, lui écrira : « Je n'aurais jamais cru que la musique fût capable d'exprimer les accents aussi profondément pathétiques, » et Gœthe disait cela dans un temps où Mozart donnait *l'Enlèvement au sérail, Don Juan* et *la Flûte enchantée !* Quelle autorité accorder à des jugements de cette espèce? Mieux eût valu complimenter Zelter pour sa littérature. Ses lettres à Gœthe contiennent en

effet plus d'intéressantes considérations, de critique et d'ingénieux points de vue que ses partitions ne renferment de bonne musique. J'indiquerai à ce propos comme témoignage une certaine page de cette correspondance, où Zelter, énumérant diverses impressions pittoresques, raconte à Gœthe les analogies qu'un musicien ne peut s'empêcher d'établir entre la campagne romaine, les calmes horizons des montagnes de la Sabine et le style de Palestrina et de ses contemporains, de même qu'Alexandre Scarlatti et Pergolèse nous entretiennent du soleil et des jardins de Naples et que la musique des Vénitiens nous parle de l'architecture marmoréenne et du romantisme des lagunes. A ce compte, la musique de Zelter éveillerait à son tour l'idée d'une de ces plaines sablonneuses qui entourent Berlin et que jamais une source vive, jamais un rossignol n'ont égayées de leurs chansons. Mais Gœthe, qui d'ailleurs ne s'y connaissait point, avait sans doute une raison particulière à lui de goûter par-dessus tout les compositions de Zelter et de préférer à Mozart ce musicien qui n'apportait à sa poésie qu'une sorte de *minimum* musical insignifiant.

La *Lénore* de Zumsteeg parut en 1799, sui-

vant de près celle de Johann André et précédant la *Lénore* de Tomascheck, la première, traitée à la manière du bon vieux temps et nous rappelant le style de Graun ; la deuxième, empreinte de la physionomie de l'époque de Mozart ; et la dernière déjà touchant à Beethoven : une partition d'opéra dans toute la force du terme, ou plutôt une de ces métastases d'opéra comme les aiment aujourd'hui ceux de nos musiciens qui n'ont à leur service ni un librettiste, ni un théâtre. Qu'on se figure une ballade avec des airs, des morceaux d'ensemble et des finales. La *Lénore* de Zumsteeg a moins de profondeur et de pathétique, mais en revanche plus de caractère. Il ne s'agit pas cette fois d'un opéra *in partibus*. Le ton du genre est maintenu, le côté nocturne et fantastique du sujet rendu si bien que l'épouvante ne vous quitte pas ; vous sentez que l'auteur croit à ses spectres, qu'il les connaît à fond et les tutoie. La course affolée des deux amants à travers le déchaînement de la tempête, les horreurs qui les accompagnent : processions sinistres, farandoles autour des gibets, les hourrah, les *sasa*, les *trop*, *trop!* voix de l'espace et de l'abîme, ponts qui retentissent sous l'effréné galop, portes dont grincent les

ferrailles, effondrement du cavalier avec sa monture, tout cela imagé, plein de furie et de surnaturel ! Tous du reste ont adopté scrupuleusement le sens et la couleur du texte, et s'il y eut jamais une infidélité de commise, ce n'est pas à la musique, c'est à la peinture qu'il la faut reprocher. Conçoit-on, par exemple, qu'Ary Scheffer ait reporté son sujet à l'époque des croisades, sacrifiant au luxe des costumes, au déploiement de la mise en scène, l'idée mère et l'étonnante originalité de la conception du poète? Heine ne s'y est point trompé : « L'armée des croisés passe et la pauvre Lénore n'y a pas vu son fiancé ; il règne dans tout ce tableau une mélancolie douce et presque sereine, et rien ne fait prévoir l'horrible apparition de la nuit prochaine. » La Lénore de Bürger vit dans une période de protestantisme et d'examen critique, et son amant est parti pour conquérir un morceau de la Silésie au profit de l'ami de Voltaire; alors il y avait du doute et des blasphèmes. La Lénore de Scheffer vit au contraire à une époque toute catholique ; celle-là ne blasphèmera pas la divinité, et le cavalier trépassé ne viendra pas l'enlever. Sa tête, comme une fleur affligée, s'incline sur l'épaule de sa mère, tandis

que du haut de son coursier de bataille, un chevalier jette sur elle un regard plein de pitié. La fleur se fanera, mais elle ne maudira point. C'est une douce composition qui écarte et chasse au loin les esprits de haine et de rage, un tableau tout harmonieux, où, dans la musique des couleurs, règne l'unité la plus consolante, et c'est en même temps le plus heureux des contre-sens.

Le nom de Zumsteeg n'en reste pas moins fort oublié, et la plupart des gens qui le citent dans la conversation ne le connaissent que par ouï-dire; il a cependant, de même que Tomascheck, son contemporain, et, comme Schubert, Schumann et Lowe, ses descendants, produit des œuvres très nombreuses et très diverses: opéras, cantates à grand orchestre, solos d'instruments à cordes, récits dramatiques, d'après Schiller, d'après Klopstock, méditations ossianiques, jusqu'à des épigrammes, jusqu'à des fables; l'apologue du Coucou, de la Chouette et des Deux Hibous. Ils sont là quatre, plus hideux les uns que les autres, conspués du monde entier et se distribuant entre eux des compliments: « Notre éloge, qui le fera? Personne; faisons-le donc alors nous-mêmes. » Et pour exprimer la pérennité du panégyrique, l'auteur

termine son morceau sur un accord de septième sans résolution.

Les Allemands ont toujours affectionné ces sortes de rébus. Ils en mettaient dans leurs tableaux et dans leurs gravures bien avant d'en mettre dans leur musique. Si peu que l'on ait présent à l'esprit l'œuvre d'Albert Dürer, on se souviendra d'une estampe au millésime de 1504; Adam et Ève près de l'arbre de science où le serpent est enroulé. Le paradis foisonne d'animaux, un chat se pelotonne aux pieds d'Ève; à côté de ce chat, une souris pleine de confiance, un lièvre assis tranquillement; l'innocence et la paix règnent encore. Jusque-là, rien d'énigmatique; regardons mieux. Derrière l'arbre fatal, appuyé au tronc, se dresse une licorne. Vous passerez vingt fois devant cette page sans vous douter qu'il s'y cache une de ces charades dont raffolait il y a trois ou quatre ans la badauderie parisienne : licorne en allemand se dit *Elend*, qui signifie également malheur et misère. Or, n'est-il pas écrit que, derrière la chute, le malheur guette? A vous de comprendre. Une autre fois ce sera Steinle qui, pour rendre cette pensée : *Nulla fides*, peindra un violon brisé aux pieds d'un enfant, car violon se traduit aussi

par *fines*. Ce qui nous constitue un tableau qui pourrait *ad libitum* s'intituler : « Plus de foi, ou plus de violon sur cette terre. » Ce bizarre symbolisme national, transporté dans l'art musical par les anciens compositeurs, n'est-il pas curieux de le voir en usage chez plusieurs des mieux classés parmi les modernes, chez Karl Löwe, que nous venons de citer plus haut, et qui s'ingénie à l'appliquer à tout? Ainsi l'oratorio des *Sept Dormeurs* commencera et finira par sept accords de septième faisant allusion aux sept frères et tenus par sept instruments à vent. C'est se donner bien de la peine pour un très mince résultat (1). Il en faut dire autant d'une de ses meilleures pièces : *l'Apprenti sorcier*. On connaît la ballade de Gœthe : l'apprenti commande au balai d'aller puiser de l'eau, et le musicien, par une phrase figurative, nous peint le balai qui se met en branle. Cependant, quand il veut arrêter cette force machinale inprudemment déchaînée, l'apprenti s'aperçoit qu'il a ou-

1. Qui jamais, en effet, s'avisera de compter combien de fois un accord est répété, et comment, sans aller y voir sur la partition, remercier ces instruments à vent d'avoir ce rare esprit d'être justement sept au lieu d'être huit ou de n'être que six ?

blié la formule. Effaré, pris de terreur, il s'attaque au balai à coup de hache; le balai se fend en deux, la figure mélodique fait de même et devient un canon à deux voix.

Schubert néglige cet art de subtiliser et chante à cœur ouvert. Un musicien peut être peintre et poète, sans avoir pour tâche d'empiéter sur le domaine de la poésie et de la peinture, ni prétendre les rendre inutiles; la poésie est l'art des mots, et la musique l'art des sons, mais il arrive telle situation où les deux vont avoir à se confondre ensemble, où l'idée contenue dans le mot va se noyer dans le son pour revivre ensuite d'une double vie. La musique ne saurait ni penser le monologue d'Hamlet ni réussir à rendre certains idiotismes, quoi qu'en dise Schumann, lorsqu'il prétend découvrir dans une sonate de Schubert l'état mélancolique d'un brave garçon incapable de payer la note de son tailleur. Mais donnez-lui à peindre des émotions et vous la verrez trouver des accents même pour l'inexprimable : ce silence par exemple, placé dans le duo de *Fidelio* au moment où les époux viennent de se reconnaître : « Toi ! » s'écrie Florestan. « Moi ! » répond Léonore, et tous les deux tombent muets dans les bras l'un de l'au-

tre. Soyez Beethoven, soyez Shakespeare et quand l'accent ou le mot manquera, vous trouverez l'hiéroglyphe : cette pause dans le duo de *Fidelio*, et dans *Othello*, ce cri d'un désespoir sans bornes, contenu dans une réticence : « Quel dommage, Iago, quel dommage! » Mais si la musique a ses infinis de pathétique, elle a également son pittoresque, et telle occasion peut s'offrir où sur ce terrain elle battra sa noble sœur la poésie. Je lis *le Songe d'une nuit d'été* et j'y vois que Puck franchit l'espace « comme le trait lancé par l'arc d'un Tartare. » Cherchez au théâtre un comédien pour vous représenter ce personnage et en même temps que lui, des elfes organisés de manière à se cacher dans le creux d'une noix. C'est ici que Mendelssohn accourt à l'aide de Shakespeare. Écoutons ce scherzo sautillant, pétulant, ricanant et tout ce que le poète nous raconte de son lutin nous devient aussitôt vraisemblable. Nous voyons gambader Puck derrière la coulisse; nos oreilles, mieux encore que nos yeux, nous le montrent fendant les airs comme la flèche du Tartare. La poésie fournit le mot, la musique le tourne et le retourne, l'épluche, saisit l'idée et part de là pour une conception nouvelle.

Appliquer simplement des accords sur un texte donné, besogne de philistin ! très finement raillée par Gœthe, un jour que, dialoguant avec Eckermann, il déclarait que sa ballade du *Pêcheur* ne pouvait être mise en peinture, parce que cet art n'a point en sa puissance d'exprimer « ce sentiment, cet appétit de l'eau qui par une journée d'été nous invite à nous baigner » et qu'il avait, lui poète, voulu rendre dans ses vers. Que de tableaux pourtant ce sujet n'a-t-il pas inspirés et que de lieds aussi ! C'est que rien n'est en somme plus facile que de s'exercer à ce jeu de transposition. Ne sortons pas de la musique ; vous êtes compositeur, ce motif vous séduit, c'est la chose du monde la plus simple, et vous n'avez qu'à vous laisser faire. « L'eau murmure, l'eau bouillonne : » une figure dans l'accompagnement, cela va de soi. « De l'onde émue, sort une femme : » *trémolo*, petit accord de neuvième. « Elle chante, elle lui dit : » *cantabile* à la Gounod pour voix de sirène, et comme résumé, un peu d'élégie, une douce plainte sur le sort de l'infortuné pêcheur disparu sous la nappe humide. Le tour est joué, chaque mot du poème est traduit, rien ne manque à l'*illustration*, si ce n'est la note caractéris-

tique mise là par Gœthe : l'attrait, l'attraction, le sentiment de l'eau dans son idéal de fraîcheur, de profondeur, de transparence et de charme pernicieux.

Est-ce ainsi que procède Schubert? A Dieu ne plaise! Quel que soit le thème, il en extrait tout ce qu'il renferme à l'état latent d'expression psychologique et pittoresque et le fait jaillir à la lumière avec des explosions mélodiques à vous renverser.

— Quels secrets a ce diable d'homme? nous disait Musset, une nuit que nous arpentions le boulevard des Italiens en causant musique (1).

1. Les poètes, en général, aiment peu la musique et n'ont guère de goût que pour la peinture. Musset, dans son temps, fit exception à la règle ordinaire. Encore n'en doit-on point conclure qu'il s'y connût. Tout se bornait à des impressions, à des attitudes selon la *fashion*, et son italianisme pour Bellini comme son germanisme pour Schubert lui venait plutôt par influences féminines; toujours est-il qu'il avait à très haut degré le don de perception et s'en servait à certaines heures : « Je ne connais rien de plus agréable, après qu'on à bien déjeuné, que de s'asseoir en plein air avec des personnes d'esprit et de causer librement des femmes sur un ton convenable. » Tel était le dilettantisme de Musset : causer musique librement sur un ton convenable.

Connaissez-vous un seul bruit de la nature dont il n'ait pas surpris l'individualité? Personne, comme lui, ne s'entend à peindre l'eau, et quelle variété de touche, quelles nuances de pinceau! L'eau qui fait aller le moulin de *la Belle Meunière* n'est point la même que l'eau du svelte et clair ruisseau où, parmi les roseaux et les cailloutis, danse la truite vagabonde. Il a, comme nous disions en rhétorique, des onomatopées dont aucun musicien avant lui ne s'était douté, il a des roulements, des rythmes, des tic-tacs qui réveillent en vous la mémoire de mille bruits perçus réellement et qui vous reviennent... Tenez, c'est un paysagiste incomparable!

— Dites aussi, un romancier, un conteur, un fabuliste, car pour se rendre bien compte des formes qu'il emploie, pour apprécier ses rythmes à leur valeur, il vous faut d'abord pénétrer au cœur du sujet. Dans ce poëme de *la Truite*, l'eau s'amuse, elle danse et rit au soleil, il n'y a que chanson, clapotement et miroitement; à peine sur la dernière mesure, à l'instant où la pauvre petite est prise au piège, une ombre effleure le cristal, qui tout de suite redevient limpide et chatoyant : l'eau qui coule dans le roman de *la Belle Meunière* est moins folâtre,

car elle jase avec le moulin qui lui raconte les amours de la meunière avec le chasseur et recueille aussi la plainte du pauvre apprenti délaissé qu'elle revoit chaque nuit assis au clair de lune sur ses bords et rêvant au suicide. Cette eau-là s'attend à jouer avant peu son rôle dans quelque évènement tragique et roule déjà des pressentiments. On cherche des sujets de ballet, connaissez-vous quelque chose de plus romantique et de plus touchant à représenter à l'Opéra que ce poème de Wilhelm Müller découpé par Schubert en petits actes : le départ, le moulin, la belle meunière, le chasseur, l'amour trahi, la plainte au bord de l'eau, la délivrance ; mais ce serait une vraie fête !

— Oui, pour vous, pour moi, pour nos amis, mais si vous croyez que cela ferait l'affaire du public, vous vous trompez étrangement. Le public n'aime que les poncifs et vous plante là dès qu'il s'aperçoit que vous voulez l'induire en poésie. Vous me citez Schubert, je vais invoquer Mendelssohn. Que diriez-vous par exemple de cette affiche : *le Songe d'une nuit d'été*, opéra en deux actes, paroles de Shakespeare et musique de Mendelssohn ? Eh bien ! je l'ai proposée à Véron, moi qui vous parle.

— Et il vous a répondu : *le Songe d'une nuit d'été!* une fantaisie dans la lune avec un très joli *scherzo*, cela coûterait fort cher à monter, mais divertirait beaucoup Habeneck.

— Autrement dit, l'effet ne dépasserait pas la rampe, et somme toute, il avait raison, et c'est nous qui nous égarons lorsque nous prétendons imposer des raffinements au plus grand nombre. Les gens qui vont voir un ballet n'y mettent point tant de malice : pourvu que la danseuse soit à la mode et que le pas soit bien rythmé, ils ne s'inquiètent point si la musique est de Schubert, de Mendelssohn ou de Beethoven, ce qui d'ailleurs ne les empêche nullement de se rendre ensuite le dimanche au Conservatoire pour y faire leurs dévotions. Vous voyez que je suis libéral et que j'admets la séparation de l'église et du théâtre.

Nous causâmes ainsi jusqu'au matin, non moins enthousiastes l'un que l'autre et non moins entraînés. Musset avait à cette époque, une amie qui lui jouait les *transcriptions* de Liszt. C'est dire qu'il savait par cœur son Schubert et croyait l'avoir découvert. Le pittoresque l'émerveillait ; il ne se lassait pas d'y revenir, admirant ce qu'il appelait « des effets spéciaux. »

— Ne remarquez-vous pas, ajoutait-il, que Schubert a le pittoresque en largeur, plutôt qu'en hauteur ou en profondeur, et qu'il lui faut, comme à Lamartine, un grand espace pour se développer, tandis que Schumann, comme La Fontaine, opère en un rien de temps?

Et là-dessus, il me citait la *Marguerite au rouet*, la *Sérénade*, les *Chants du voyageur*, *la Jeune fille et la Mort*, *Mater dolorosa*, puis s'interrompant tout à coup :

— Et *le Roi des aulnes !* s'écria-t-il au paroxysme de son ravissement.

— Et *la Religieuse!* répliquai-je sur le même ton.

— *La Religieuse*, reprit-il, halte-là ! sujet réservé ; taisons-nous.

— Réservé à qui ?

— Et pardieu ! mon cher, au seul homme ayant qualité pour en discourir.

— Et cet homme, vous le nommez ?

— Diderot... Monsieur Denis Diderot. Pensez-vous qu'il soit à Paris ? en ce cas, allons tout de suite le réveiller et vous en entendrez de belles sur la conception musicale de son collaborateur.

II

L'influence du clavier moderne en sa toute-puissance agit à ce point sur Schubert que ses plus beaux lieds vous produisent parfois l'effet d'études de piano avec accompagnement de voix humaine. Il s'assied à la table d'harmonie, laisse courir ses doigts, l'instrument a compris, il s'élance, et du jeu des modulations se dégage un brouillard sonore où bientôt apparaît la mélodie. Avez-vous jamais visité la fontaine de Vaucluse au premier soleil : c'est un éblouissement, un tapage à ne plus rien voir ni entendre ; l'immense nappe d'eau s'écroulant de tout son poids rebondit de rocher en rocher en folles cascades dont l'écume irisée aux feux du jour nouveau se peuple insensiblement d'arabesques et de formes idéales ; la mélodie de Schubert a ce prestige, et sans être un mirage comme les visions du gouffre, elle éclôt radieuse des profondeurs tourmentées de l'accompagnement. Les motifs de Beethoven gagnent beaucoup à l'élaboration, à la main-d'œuvre ; plus ils sont tournés et retournés, plus ils s'étoffent et grandissent. Avec Schubert, c'est le con-

traire ; ses thèmes naissent achevés ; ils sont du premier coup ce qu'ils doivent être, et tout effort de dialectique n'y apporte que préjudice. Les symphonies de Schubert, ses quatuors et ses sonates pèchent par exubérance ; vous diriez un de ces jardins livrés à l'abondance de la végétation naturelle ; les fleurs y foisonnant sans culture, les arbres, poussant leurs branches au hasard, s'y étouffent sous l'étreinte des herbes grimpantes, et leur richesse même les rend impraticables. Schubert, dans ses œuvres instrumentales, subit l'inconvénient de sa nature débordante : les motifs l'encombrent ; il en a trop pour les développer. Autre chose est de ses compositions vocales, où le texte agit formellement ; la parole impose son frein et les esprits du rythme poétique tendant la main aux esprits du rythme musical, l'architecture du vers préside en quelque sorte à l'architecture du son. Schubert porte à l'extrême le sentiment de ces transpositions ; il sait éviter tout ce qui ressemble à du placage, découvrir les parallélismes, à ce point que certains morceaux, *le Roi des aulnes*, par exemple, vous font l'effet d'être écrits au moyen d'un chiffre hiéroglyphique traduisant le mot et l'image par le son. Zumsteeg,

Tomascheck, Zelter, Reichartd, Löwe, combien sont-ils les musiciens que le poème de Gœthe a médusés? Si tous n'ont pas réussi également, tous ont bien mérité. *Le Roi des aulnes* de Reichardt est un comte populaire, celui de Tomascheck a du pathétique, mais peu de couleur. Quant à Lowe, sa transcription vient tout de suite après l'œuvre de Schubert ; quelques-uns même la placent à côté. Impossible pourtant de méconnaître l'influence du maître, surtout dans le début et vers la fin. Je n'ignore pas quelle critique on pourrait faire à Schubert ; ce *cantabile*, par exemple, trop phrasé, trop *amoroso* qu'il prête au principal personnage, donnant à son roi des aulnes des attitudes de ténor italien. Chez Löwe, le crépuscule du surnaturel s'étend partout ; le spectre passe dans son nuage : un souffle de voix, mystérieux, un chuchotement et c'en est assez : *das Kind ist todt.* Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Schubert survit et survivra, car si telle autre pleine de talent offre un attrait à nos curiosités d'artiste, elle seule, jaillie de source, nous entraîne par cette force primordiale et tumultueuse du génie dont vous sentez battre les pulsations dans chaque note. Il ne lui suffit point d'avoir des accents

pour les plus subtiles perceptions de l'âme, il faut encore qu'il en trouve pour les plus simples accidents de la vie. Un jour que Schumann jouait avec un de ses amis une marche à quatre mains de Schubert, ils imaginèrent d'en improviser le programme au hasard de leur pensée, et il se trouva que, sans s'être donné le mot, tous les deux se virent transportés sur une place de Séville au moyen-âge, hidalgos, senoras et manolas leur faisant fête. Le docteur Ambros rapporte un cas identique observé pendant l'exécution d'un arrangement à quatre mains. « Comme nous touchions aux termes des variations auxquelles sert de thème le lied de *la Jeune Fille et la Mort* : Ne vois-tu rien ? m'écriai-je en jouant les douze mesures du *pianissimo* qui précède la fin. Moi, j'aperçois à l'horizon, mais loin, bien loin, tout là-bas, un léger nuage; il grandit, il s'éclaire de lueurs roses et dans ce brouillard, sais-tu ce que je distingue ? — Attends, poursuivit à voix basse mon ami, toujours sur le *pianissimo*, je vais te le dire, car moi aussi j'aperçois, c'est la mort emportant l'âme de la jeune fille. »

Schubert a de ces intuitions qui vous saisissent. Entendez tel de ses quatuors, et je vous dé-

fie de ne pas éprouver au début ce bien-être qui nous réjouit l'âme en automne, lorsque nous sommes devant un bon feu et que la bise et la pluie au dehors fouettent les vitres. Autre part, si vous désirez avoir une impression de Venise, sa *Promenade en gondole* (un chœur avec accompagnement de piano) vous la fournira, et notez que je ne fais point simplement allusion à la Venise des chanteurs de cascatelles et des guitaristes ; je parle de la cité même des lagunes, du Rialto, des Procuraties et de la cathédrale de Saint-Marc, dont une étonnante combinaison d'accords va nous traduire au piano les sonneries avec une précision téléphonique imitant jusqu'à la réalité le terrible carillon que les géants d'airain de la *Merceria* balancent à chaque heure sur la cité. Ajouterai-je queSchubert n'avait jamais mis le pied à Venise? le détail serait inutile. Delacroix lui non plus n'avait pas vu Venise, ce qui ne l'empêcha point de revivre l'œuvre du Tintoret. Ailleurs, dans la plainte de Marguerite, le pittoresque de l'accompagnement décuplera, centuplera l'intensité du sentiment psychologique et le rythme obstiné du rouet symbolisera les battements du cœur de la jeune fille.

Et cette cloche implacable dans *la Religieuse!* partout présente, imperturbable et si diverse en vibrations ; stridente, obsédante, ironique et narquoise avec son éclat argentin, sonnant la vie et la mort, le bal et le cloître, le repentir et la révolte, la damnation et l'apaisement, cette cloche céleste, diabolique, humaine surtout, comment la caractériser? C'est ici que le mot d'Alfred de Musset me revient et que j'appelle Diderot à mon aide.

III

La conception de Schubert se rapporte, en effet, au roman de Diderot comme son *Roi des aulnes*, sa *Marguerite au rouet*, le cycle des chants du voyageur se rapportent aux poèmes de Gœthe et de Wilhelm Müller, qui les ont inspirés. Constatons néanmoins une différence : le musicien, cette fois, quitte le mot à mot, il cesse de traduire, il paraphrase et généralise. La religieuse de Diderot est *une* religieuse, celle de Schubert est *la* religieuse. La plupart des romans de Diderot sont des anecdotes de la vie du monde qu'il tourne en plaidoyers de

morale et de philosophie courantes, souvent même sans prendre la peine de déguiser les noms. Il se peut que la donnée de *la Religieuse* soit un fait, il se peut aussi qu'il n'y ait là qu'une fiction servant de texte et de prétexte à la thèse d'un écrivain ; dans l'un et l'autre cas, la chose est à considérer. Que le lecteur me permette donc de rapprocher pour un moment l'œuvre de l'écrivain de l'œuvre du musicien, je le demande non pas simplement parce que ces sortes de curiosités m'ont toujours, on le sait, beaucoup séduit, mais parce qu'il s'agit de prouver que, dans cette lutte du musicien et du philosophe, celui des deux qui a pénétré le plus à fond la vérité philosophique du sujet, c'est le musicien.

On a beaucoup raisonné, beaucoup parlé de Diderot dans ces derniers temps ; sa vitalité ressemble presque à celle de Voltaire, n'a-t-il pas, lui aussi, des ennemis ? Aimons-le donc, non pour ses principes philosophiques démodés et sa larmoyante dramaturgie sociale, non pour telle ou telle de ses œuvres, mais pour l'ensemble de son œuvre, pour ses dialogues, ses paradoxes, ses vues, ses clartés, ses *fulgurations* sur toutes choses, son essor constant

vers les idées (même quand ce n'étaient que des fragments d'idées) son instinct, sa pénétration du beau dans l'art et ces flamboyants jets de lumière et de fumée que les volcans ont seuls. Diderot n'a jamais rien produit de durable, rien apporté à la science ; il n'a fait ni l'*Esprit des lois*, ni l'*Essai sur les mœurs;* on lui reproche de n'être ni Montesquieu ni Voltaire ; lecture de lettrés ! s'écrient les puristes, soit ! Enfermons-le dans les bibliothèques ; mieux vaut, je le sais, vivre au fond des cœurs ; mais les bibliothèques! n'y loge pas qui veut ; et c'est encore un pis-aller fort acceptable que d'attendre là comme Diderot que les esprits amoureux de la verve, de l'inspiration et de la couleur dans le style, les lettrés et les mandarins viennent vous y chercher. « Diderot est Diderot, écrivait Gœthe à Zelter, et son influence n'est pas près de s'éteindre. » Pensons à George Sand qui lui doit tant ; par lui, bien autrement que par Rousseau qui n'a ni son entrain familier, ni sa belle humeur, ni sa tolérance, ni ses mirages, par Diderot fut enjôlée au style toute une génération de romanciers, d'esthéticiens, d'hommes de théâtre et de feuilletonistes. Est-ce donc là n'avoir eu qu'une influence relative et les simples

discoureurs et philosophes de salon agissent-ils de la sorte à distance? J'ai nommé George Sand, j'en pourrais également citer d'autres. Rappelez-vous *la Visite de noces*, cet exquis petit acte caché au fond du roman de *Madame de la Pommeraye*, comme il était blotti sous ces deux vers de La Fontaine, que bien des gens ignorent et Dumas fils peut-être tout le premier .

Ménélas découvrit des charmes dans Hélène,
Qu'avant qu'être à Pâris la belle n'avait pas.

Que, socialement parlant, l'action de Diderot représente assez peu de chose, je n'en disconviens pas; le philosophe à peine compte, mais en revanche l'homme de lettres est un titan, disons aussi le virtuose, puisque nous sommes sur un chapitre de variations et de fantaisies. Parcourons le roman.

La forme du récit offre tout d'abord à l'auteur ses coudées franches ; avantage que Diderot ne perd jamais de vue. Il s'agit d'un manuscrit contenant l'histoire de sœur Suzanne et que la religieuse échappée du cloître communique à son protecteur, le marquis de Croismare. Un intérieur de famille bourgeoise ruinée, le cou-

vent de Sainte-Marie, l'abbaye de Longchamps et le cloître de Sainte-Eutrope à Arpajon, tels sont les tableaux qui nous passent sous les yeux : petit monde, mais étudié dans ses recoins les plus secrets, le tableau de genre et le tableau d'église, le parloir avec ses commérages et ses intrigues, la cellule aux hallucinations nocturnes, près de la chapelle à l'autel flamboyant de cierges et chargé de fleurs, la prise de voile, et Longchamps avec ses cantiques si recherchés des belles dames coureuses de rendez-vous galants, *la Tentation de saint Antoine* et *Vert-Vert*, Breughel et Watteau ; bref, le pathétique, le ridicule, le joli, le charmant et l'odieux de cet incomparable « tout Paris » du rococo. Le cloître en contact incessant avec le siècle, en répercutant les échos, suant l'ambre et le musc par ses murailles saturées d'encens, et nonobstant toujours le cloître. La cruauté s'y mêle aux convoitises ; toutes ces mignonnes créatures se haïssent et n'ont entre elles de commun que leur impatience de l'horrible tyrannie qui les opprime. Comment s'affranchir de ce joug ? d'où leur viendra la délivrance ? L'une va s'enivrant de mysticisme ; l'autre, silencieuse, pensive à l'écart, se déprave.

La passion ne joue aucun rôle dans le roman de Diderot; sa religieuse n'aime personne; à peine peut-on dire que ce soit le goût du monde qui l'entraîne, puisqu'elle n'ignore pas que le couvent est son seul asile et que, sortie de ses murs, elle n'aura que la persécution et l'infortune en perspective. N'importe, une indomptable furie de liberté la possède; l'idée d'être enfermée à jamais emplit son âme de désespoir et la vie du cloître lui est plus dure que la mort. Sa conduite pourtant n'en souffre point. Fidèle au souvenir et à l'exemple de son ancienne supérieure, elle accomplit tous ses devoirs et les transports de sa douleur passent dans les épanchements de ses prières. Nature douce, simple, innocente et fervente, que les nonnes ses sœurs chérissent et vénèrent après l'avoir férocement persécutée et qui s'enlève sur ce fond trouble et vicié presque aussi blanche et lumineuse qu'une héroïne de légende. La figure est originale; on doutera pourtant qu'elle soit vraie. Comment s'expliquer cette folie de liberté chez une jeune fille placée au couvent dès la seizième année, n'ayant depuis fréquenté que des religieuses et des prêtres, et dont l'amour-propre trouve d'ailleurs maintes satisfactions

capables de la retenir? Car c'est une cantatrice de haut vol que sœur Suzanne, l'orgueil de la communauté dans les concerts célèbres de Longchamps, où sa belle voix fait des merveilles (1); évidemment l'abstraction philosophique supplante ici « le document humain. » Souvenir vivant d'une faute pour sa mère, et pour son

1. « La scène du reposoir fit du bruit dans la maison, ajoutez à cela le succès de nos Ténèbres du vendredi-saint: je chantai, je touchai de l'orgue, je fus applaudie. » Autre part: « Je me mis au clavecin, je préludai longtemps cherchant un morceau de musique dans la tête que j'en ai pleine. Cependant la supérieure me pressa, et je chantai sans y entendre finesse, par habitude, parce que le morceau m'était familier: *Tristes apprêts, pâles flambeaux, jour plus affreux que les ténèbres.* » Plus loin, enfin, et comme gai contraste: « Tandis que l'on riait, je faisais des accords: peu à peu j'attirai l'attention. La supérieure vint à moi et me frappant un petit coup sur l'épaule: « Allons, Sainte-Suzanne, me dit-elle, amuse-nous, joue d'abord et puis tu chanteras. » Je fis ce qu'elle me disait, j'exécutai quelques pièces que j'avais dans les doigts; je préludai de fantaisie; et puis je chantai quelques versets des psaumes de Mondonville. » Nous insistons à plaisir sur ce côté virtuose du caractère qui, dès l'origine, nous semble dénoncer la sœur Sainte-Suzanne à toutes les attentions et prédilections d'un musicien de l'avenir.

père objet d'une instinctive répulsion, la pauvre Suzanne a grandi chez ses parents plus maltraitée que Cendrillon. Ses sœurs se marient et, tandis qu'elles se partagent leur dot, la mère, tourmentée de remords, se refuse à laisser l'enfant illégitime toucher au bien de la famille et, pièce par pièce, elle amasse sur ses économies la somme nécessaire pour mettre Suzanne au couvent. Toute cette partie du livre est d'un vif intérêt et nous montre, admirablement peint à la Diderot, le tableau de nos erreurs se combinant avec nos destinées. On incline presque malgré soi du côté de la mère, on sent qu'elle raisonne juste et que Suzanne, étant données les circonstances de sa naissance et de son éducation, Suzanne, élevée au sein du bien-être, à la fois belle et pauvre, impropre aux vulgaires travaux, ne saurait, selon la logique des hommes, vivre dans le monde sans y encourir les plus grands périls et sans y succomber.

Au cloître donc, jeune fille, allez au cloître : *Go to a nunnery*. Et ce mot, ce n'est pas seulement la mère et l'époux de la mère qui le prononcent, ce n'est pas seulement son directeur de conscience et la supérieure de Longchamps, c'est nous tous qui lisons cette histoire, car

c'est le mot de la situation, et la malheureuse enfant n'a point d'autre refuge. Voilà qui semblerait devoir atténuer l'horrible répulsion que le couvent inspire à Suzanne, si le sentiment en question n'appartenait pas beaucoup plus au philosophe Diderot qu'à la jeune fille. Que Suzanne ait un amour au cœur, que sa révolte ait pour mobile une passion contrariée, adieu l'idée morale de l'auteur, dont la thèse est de nous démontrer l'incompatibilité de son héroïne avec les conditions de la vie monastique ! Mais à supposer que Suzanne soit une abstraction les supérieures sont des caractères achevés, et il n'y en a pas moins de cinq que nous voyons se succéder tour à tour : la première, une hypocrite ; la deuxième, une agitée ; la troisième, despotique et cruelle ; la quatrième, perdue de mœurs et la cinquième de superstition. Examinez ces diverses figures tracées de génie et d'une main impartiale ; la deuxième, par exemple, où l'on croirait surprendre la silhouette d'une Mme Guyon. L'ardeur de son mysticisme, le flot de son discours attire, séduit, enveloppe Suzanne, qui se laisse aller à prononcer ses vœux dans un moment d'exaltation dévote regretté bientôt, sous l'atroce gouvernement de

la nouvelle supérieure, celle-ci d'un naturel en absolue contradiction avec le sien. Que l'on se représente une personne de forte allure, au visage mauvais, impitoyable à quiconque ne fléchit pas le genou devant elle, prompte à tous les fanatismes et pouvant servir d'*illustration* à cette abominable parole que le spectacle des damnés et de leurs supplices dans l'enfer sera pour les bienheureux dans le ciel un surcroît de béatitude. A l'avènement de la quatrième supérieure se sont relâchés tous les liens d'ordre et d'honnêteté ; la communauté d'Arpajon est devenue une abbaye de Thélème, où règnent la joie et l'abondance, où chacune se fait un devoir de caresser les péchés mignons et les jolis vices de la trop aimable dame guillerette, grassouillette, qui trottant, minaudant, clignant de l'œil d'ici, de là, préside aux destinées de la maison. Tout cela, très réel en somme et très vivant, ne va point cependant sans un peu de symbolisme. C'est la vie du cloître que l'auteur entend nous montrer, et si quelque lumière y brille par places, il ressort de la nature même du sujet que la teinte sombre prédomine : « L'homme, écrit Diderot empruntant la plume de la sœur Suzanne, l'homme est né pour la

société, séparez-le, isolez-le, ses idées se désuniront, son caractère se tournera, mille affections ridicules s'élèveront dans son cœur ; des pensées extravagantes germeront dans son esprit, comme les ronces dans une terre sauvage. Placez un homme dans une forêt, il y deviendra féroce ; dans un cloître où l'idée de nécessité se joint à celle de servitude, c'est pis encore. On sort d'une forêt, on ne sort pas d'un cloître ; on est libre dans la forêt, on est esclave dans le cloître. Il faut peut-être plus de force d'âme encore pour résister à la solitude qu'à la misère ; la misère avilit, la retraite déprave. » Quoi de plus effrayant que cette supérieure tombant aux pieds du confesseur et s'écriant : « Je suis damnée ! » La scène est superbe et par le solennel touche au plus haut tragique. « Au milieu de ces entretiens où chacune cherchait à se faire valoir et à fixer la préférence de l'homme saint, on entendit arriver quelqu'un à pas lents, s'arrêter par intervalles et pousser des soupirs ; on écouta, l'on dit à voix basse : « C'est elle, c'est notre supérieure » ; ensuite l'on se tut et l'on s'assit en rond. Ce l'était en effet. Elle entra ; son voile lui tombait jusqu'à la ceinture ; ses bras croisés sur sa poitrine et

sa tête penchée. Je fus la première qu'elle aperçut ; à l'instant, elle dégagea de dessous son voile une de ses mains dont elle se couvrit les yeux, et se détournant un peu de côté, de l'autre main elle nous fit signe à toutes de sortir; nous sortîmes en silence et elle demeura seule avec dom Morel... Le premier mot que j'entendis après un assez long silence, me fit frémir, ce fut : « Mon père, je suis damnée ! » Mais que tout cela est donc musical, et quel parti le musicien va tirer à son tour de ce texte ! « Gluck ne puis, Schubert suis. » Aucun détail ne lui échappera et c'est dans la contexture même du drame vocal et de l'accompagnement que vous saisirez au passage chaque intention du romancier : « Mon âme s'allume facilement, s'exalte, se touche... Mais qu'est-ce que cela signifie quand la vocation n'y est pas? » Ce sentiment, manifesté dès le début, vous poursuit tout le temps comme un mauvais rêve. Il y a plus : vous assistez aux principales scènes, des lambeaux de dialogue vous reviennent à l'esprit et, lorsque les deux artistes cessent d'être d'accord, que chez eux le point de vue change, vous vous déclarez pour Diderot ou pour Schubert, selon la circonstance.

« Le vrai sacrilège, madame, c'est moi qui le commets tous les jours en profanant par le mépris les habits sacrés que je porte : ôtez-les-moi, j'en suis indigne. Faites chercher dans le village les haillons de la paysanne la plus pauvre, et que la clôture me soit entr'ouverte.

« — Et où irez-vous pour être mieux?

« — Je ne sais où j'irai, mais on n'est mal qu'où Dieu ne vous veut pas, et Dieu ne me veut pas ici...

« Nous descendîmes presque ensemble ; l'office s'acheva. A la fin de l'office, lorsque toutes les sœurs étaient sur le point de se séparer, elle frappa sur son bréviaire et les arrêta :

« — Mes sœurs, leur dit-elle, je vous invite à vous jeter au pied des autels et à implorer la miséricorde de Dieu sur une religieuse qu'il a abandonnée.

« Je ne saurais vous peindre la surprise générale ; en un clin d'œil, chacune sans se remuer eut parcouru le visage de ses compagnes, cherchant à démêler la coupable à son embarras. Toutes se prosternèrent et prièrent en silence. Au bout d'un espace de temps assez considérable, la prieure entonna à voix basse le *Veni Crea-*

tor, puis, après un second silence, la prieure frappa sur son pupitre, et l'on sortit. »

Chez la nonne de Diderot, la soumission n'est jamais que contrainte et forcée, sa révolte ne désarme un instant que pour reprendre de plus belle et jusqu'à ce qu'elle triomphe; chez la religieuse de Schubert, la résignation après l'orage est-elle bien définitive? Le roman se termine par la confession tragique de la supérieure ; tout le reste n'est plus qu'un épilogue ; mais si accidenté, si espacé que soit le récit, Diderot ne quitte jamais des yeux son héroïne ; sœur Suzanne forme le centre du tableau et la sympathique jeune fille fait vivre de sa destinée les divers cloîtres qu'elle traverse. Aussi l'attrait ne fléchit point; on ne regrette ni la monotonie du fond, ni son obscurité lugubre, tant les figures de premier plan vous intéressent et, par-dessus toutes les autres, celle de Suzanne Simonin. Que le lecteur nous pardonne donc d'être entré dans cette analyse, indispensable pour se bien rendre compte de la conception de Schubert. Car il n'y a rien dans le roman qui ne soit dans la musique, et la musique contient, en outre, un élément capital dont le philosophe s'est privé de gaîté de cœur pour les seuls beaux

yeux de sa thèse. Diderot n'a fondé l'insurmontable aversion de sa religieuse pour son état, ni sur l'amour, ni sur l'incrédulité, ni sur le goût de la dissipation. Si elle hait le couvent, c'est parce qu'il répugne à sa raison; la nonne de Schubert, au contraire, maudit le cloître, parce qu'une passion le lui rend odieux; l'amour absent de chez l'une éclate chez l'autre avec toutes ses flammes; Schubert a, comme Diderot, les deux qualités maîtresses du conteur : l'invention et la caractéristique.

Le point de jonction de la poésie et de la musique est dans l'évocation des sentiments. Que Diderot frappe la note sur son clavier philosophique et qu'un Schubert la recueille, son art vous fera percevoir les mêmes émotions tout comme il vous ouvrira les mêmes perspectives. Aussi, n'en déplaise à son titre, *la Religieuse* n'est-elle pas simplement une ballade? C'est bel et bien un oratorio romantique *in nuce*. Le drame, cette fois, n'a qu'un personnage, mais dont l'âme est un foyer de résonance où viennent se répercuter toutes les voix du cloître : plaintes, prières, angoisses, gémissements, cris de révolte et de blasphème. Quel désordre dans cette conscience! que de sous-entendus dans son explo-

sion ! L'insurmontable ennui de la réclusion, les troubles et l'épouvante du confessionnal et, planant au-dessus de tout, mêlée à tout, l'horrible pensée du renoncement forcé, la Vénus païenne attachée à sa proie et la dévorant. Misérable victime, quel refuge sera le sien ? L'espoir en Dieu. Après tant de sanglots, de soupirs, de regrets passionnés, d'éplorations brûlantes et navrantes, écoutez sur la dernière mesure cet *Alleluia :* la chapelle ouvre sa profondeuré blouissante du flamboiement des cierges, les encensoirs fument, l'orgue prélude, et tandis que le cantique divin qu'il accompagne monte vers la nef, il semble qu'elle s'écarte pour laisser les étoiles du ciel regarder dans cette âme et se réjouir au spectacle de son apaisement.

Nous citions plus haut la terrible parole de la prieure d'Arpajon : « Je suis damnée ! » La nonne de Schubert, non moins tragique, se résigne. Nous venons d'assister aux suprêmes déchirements ; le monde, ni la jeunesse, ni l'amour n'ont désormais plus rien pour elle ; que l'immolation s'accomplisse donc tout entière et ne cherchons pas ce que l'*hosannah* de sa délivrance peut contenir d'immense lassitude.

Beethoven a peint quelque part, mais alors sans arrière-pensée anecdotique ou romanesque et de la main d'un Michel-Ange, cette lutte des passions : « Le destin frappe à votre porte. » C'est le maître lui-même qui vous en avertit dès l'andante, s'efforçant de l'attendrir par la voix des flûtes : vaine imploration, le destin reste sourd. Le jour tend à se montrer, à peine vous le voyez poindre qu'un épais nuage se forme et l'obscurcit. Les basses grondantes, menaçantes, se déclarent et s'insurgent comme des esprits ténébreux contre la lumière promise au loin dans l'andante. Des plaintes douloureuses traversent l'air, des rires stridents, des bacchanales ramènent les premiers motifs amendés, travestis : à la place des effets de cordes en pleine résonnance, les sourds *pizzicati;* à la place du cor éclatant, le hautbois anémique ; nous atteignons ainsi le point le plus sombre ; de la lumière ou des ténèbres, qui triomphera? La lumière. Les basses succombent n'en pouvant plus, la timbale accuse et prolonge son roulement, les violons se réveillent enfin, poussant le thème de plus haut, jusqu'à ce crescendo des huit dernières mesures où, subitement, le voile se déchire ; la nuit bat en retraite ; avec le ton d'*ut* mineur

triomphant, un océan de clarté fait irruption et nous inonde ; à peine un souvenir survit-il en nous du combat qui vient de se livrer, et quand les accords de la fin ont cessé, nous éprouvons au fond de l'être un mouvement d'orgueil humain et je ne sais quelle édification salutaire du sens moral.

Gardons-nous bien pourtant de rien vouloir trop affirmer, la musique étant aux yeux d'un certain monde une science exacte comme les mathématiques, et comme telle, ne pouvant exprimer autre chose que des sons. « Fantaisie mirages et jeu d'esprit, s'écrieront les théoriciens et les physiologistes. Voir dans une symphonie de Beethoven, dans un *lied* de Schubert ou de Schumann, toutes les idéalités que vous y voyez, c'est imiter ce personnage de Shakespeare qui découvrait plusieurs variétés de poissons et d'animaux dans un nuage. » La musique a son côté matériel, qui le conteste ? et cependant il faudra bien qu'on nous accorde qu'à l'exception de la poésie, elle est celui de tous les arts qui touche de plus près aux régions du pur esprit.

Dans l'architecture, le matériel employé s'impose à nous formellement sous les espèces de la

pierre, du marbre et du bois que l'esprit a revêtus de son empreinte; dans la statuaire, le matériel tient déjà moins de place, et dans la peinture il disparaît. Personne n'ignore de quels éléments un tableau se compose, mais quand vous êtes devant *la Jaconde* ou devant *la Madone à la chaise*, vous oubliez généralement de vous occuper de la toile et de la fabrication des couleurs. En musique, l'immatériel est d'abord ce qui nous ravit et peu s'en faut qu'une science si profondément compliquée et subtile nous donne toutes les illusions de l'art contemplatif et rêveur par excellence, du seul vraiment immatériel : la poésie. C'est que, pour la musique, la période de formation est une étape depuis longtemps parcourue. Avec Sébastien Bach, l'architecture ayant dit son dernier mot, avec Haydn et Mozart l'ère psychologique a commencé, après quoi Beethoven est venu fonder le règne de l'esprit du raisonnement et de la critique. Combien sont-ils, ou plutôt combien ne sont-ils pas les adeptes de ce nouveau culte de la pensée extra-musicale? Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann, Berlioz, Verdi (le Verdi de la Messe pour Manzoni). Je renonce à les nommer tous. Nous avons vu, au

cours de cette étude, Zelter déclarer à Gœthe qu'un motet de Palestrina lui donnait l'impression des grands horizons de la campagne romaine, et Zelter était un homme du passé, un de ces parfaits bourgeois que les Allemands traitent de philistins et sur qui les agitations de la vie moderne n'ont point de prise; irons-nous moins loin que ce contemporain de Winckelmann, nous autres gens avisés du présent et de l'avenir?

On nous reproche de rapporter à la musique les impressions que nous en recevons; mais l'amour, la douleur et la joie sont des sentiments qu'un art doit pouvoir exprimer, et s'il convient de ne point pousser trop avant la curiosité et d'éviter de rechercher dans un texte ce que l'auteur n'y a pas mis, encore faut-il se garder d'omettre volontairement ce qu'il y a mis. Vous me dites que Beethoven est un grand musicien qui fait d'admirable musique et rien de plus, et qu'en écrivant la symphonie en *ut mineur* il a tout simplement réalisé à sa manière ce que les peintres appellent « un morceau de peinture. » Soit, je me range à votre proposition et, revenant sur mon impression de tout à l'heure décidément exagérée et *fantaisiste*, je

m'évertue à définir, selon les termes du métier le « morceau de musique » : *Andante con moto* à 3/8, thème chantant exécuté par le violon, le violoncelle, basses en *pizzicati* sur les dernières mesures ; reprise du thème par les instruments à cordes, nouvelle phrase, etc., etc. Eh bien là, franchement, croit-on qu'une appréciation de ce style serait du goût de Beethoven ? Je réponds non, et cent fois non. Autant vaudrait en présence de l'Apollon du Belvédère négliger l'Olympien superbe et furieux, le dieu d'Homère pour se livrer à des observations anatomiques et constater qu'une de ses jambes est plus longue que l'autre. D'ailleurs, qui nous assure en ce chapitre que Beethoven ne redoutait pas d'être mécompris et que cette épigraphe marginale du fameux andante : « Le destin frappe à la porte » n'était pas une précaution contre les jugements du vulgaire en même temps qu'un appel aux dialecticiens de l'avenir ? Beethoven se propose un problème philosophique et le résout musicalement ; Schubert, selon son art et son génie, traduit Diderot et fait tenir tout le roman dans quelques pages. Il met en scène, crée des variantes, colore, passionne, agrandit le sujet à ce point que cette réduction est une

œuvre immense, quelque chose comme un oratorio sans orchestre, je dis bien un oratorio pour voix de femme seule avec accompagnement de piano.

L'original en tout cela, c'est l'absolue indifférence de Schubert à l'endroit de son librettiste lui d'ordinaire si scrupuleux observateur du sens des paroles, il semble que son parti-pris soit de les ignorer. N'ayant plus comme dans le *Roi des aulnes*, la *Marguerite au rouet* ou la *Belle Meunière*, à traduire des vers de poète, il s'échappe du côté de son idéal. Qu'importent à Schubert la foudre et les éclairs qui sillonnent ce texte mal rimé ! son orage à lui n'est point un orage quelconque : la pluie, les vents et les nuages n'y ont que faire ; il se passe tout entier dans l'âme de sa religieuse, non pas au naturel mais au figuré, orage tout psychologique où les éléments ne sont point mêlés. Schubert, je le répète, a, comme Diderot, les deux qualités maîtresses du conteur : l'invention et la caractéristique. Le cadre a beau n'être point grand, il sait y concentrer les évènements et résumer un volume en un seul personnage d'avant-scène. Faudra-t-il maintenant n'admirer dans une pareille œuvre que le beau musical spécifique :

détails harmoniques et enharmoniques, accords conjoints et disjoints, rythmes, intervalles chromatiques? Eh bien! même en vous plaçant à ce seul point de vue technique, l'intérêt serait encore grand; car les chefs-d'œuvre ont ce privilège de pouvoir être interrogés sous chacune de leurs faces. Mais soyez sans crainte, le beau matériel ne fera que venir en aide à l'idée et servir à sa gloire. Cet orage peint en mineur, ces reproductions ascendantes du même rythme de demi-ton en demi-ton, ces étonnantes recrudescences de sonorité finiront par avoir raison de votre entêtement. Vous penserez, vous rêverez malgré vous, et quand arrivera la note finale quand vous entendrez cet *Alleluia* se posant sur la *médiante* au lieu de s'établir définitivement et résolument sur la *tonique*, vous comprendrez ce que Schubert a voulu dire : rémission, non consolation :

Rapprocher, comparer, analyser, voilà notre adjectif moderne. N'a-t-on pas mille fois répété que notre époque était le royaume de la chimie? L'enthousiasme à l'état de corps simple ne suffit plus: il nous le faut raisonné, critique et composite: sans doute, il y aura toujours des dilettantes pour courir les théâtres, les salles

de concert et les églises en s'écriant : l'immortel Molière! le divin Mozart! le séraphique Palestrina ! Mais leur influence ne prévaudra plus. L'esprit qui nous gouverne aujourd'hui est conférencier, il cherche à se rendre compte sur tous les points, tend aux découvertes, fût-ce au risque de s'aventurer un peu quelquefois. *Essentia beatitudinis in actu intellectus consistit :* il semble que ce mot d'un grand penseur du moyen-âge soit de saison plus que jamais, et nous l'invoquerions volontiers en terminant, car, si la *Religieuse* de Diderot et *la Religieuse* de Schubert, après comme devant, continueront de vivre chacune de son côté, de sa vie propre, il n'en demeure pas moins vrai que celui qui trouvera le loisir de commenter les deux ouvrages l'un par l'autre et, qu'on me passe l'expression, de lire Diderot avec accompagnement de Schubert, celui-ci n'aura pas perdu sa soirée.

V

WAGNERIANA

Une partition qui réussit dure vingt ans, et quand on ne la joue plus, il y a partout des bibliothèques et des archives nationales pour la remiser; mais tous ces opéras, grands et petits, que le flot incessant de la production universelle apporte et remporte par milliers, que devient leur âme? Où passe l'étincelle de vie? Avez-vous jamais réfléchi à la somme énorme d'idées musicales qui, depuis des siècles, ont dû se perdre ainsi dans l'éternel humus des nécropoles? Avisés comme le sont nos artistes d'aujourd'hui, je leur conseillerais d'aller par là aux découvertes; qui nous assure même que le cas ne se soit pas déjà maintes fois présenté? Ce que je sais, c'est qu'un de nos plus charmants petits maîtres en fait d'opéras comiques, ayant pour un temps fixé sa résidence à Naples, en revint avec des trésors.

« Entre ses mains, nous disait le vieil archiviste de l'endroit, nos paperasses ne chômaient pas. Je le voyais compulsant et copiant du matin au soir, et je vous réponds qu'il ne s'est pas gêné pour se tailler son habit d'arlequin dans la défroque des Fioraventi, des Generali, des Vaccaj, Pavesi et consorts. »

Rien que le matériel des bibliothèques fournirait un sujet d'études à qui voudrait s'occuper d'écrire une sérieuse histoire de l'opéra. C'était rare autrefois à l'étranger qu'une partition ne restât pas en manuscrit, lorsque chez nous les moindres ouvrages de Desaides ou de Philidor obtenaient les honneurs de la gravure. C'est que, longtemps, l'Italie et l'Allemagne ne connurent que l'opéra de cour, destiné à se localiser dans telle ou telle résidence princière, dont il faisait le divertissement privilégié ; en quoi le simple manuscrit pouvait suffire ; tandis que la France, toujours prompte à s'assimiler les œuvres du dehors pour les répandre ensuite à l'état de produits nationaux, devait naturellement avoir recours à des moyens d'exportation plus expéditifs. Ce génie de l'appropriation, caractère de notre race, ne laissa pas de s'affirmer aussi dans cette circonstance.

L'opéra étant d'origine italienne, force nous fut de nous recruter en Italie. Oui; mais retenez bien ce point : si, dès 1647, nous tirons de Florence nos compositeurs et nos instrumentistes, nous n'admettons pas que leur musique parle une autre langue que la nôtre. La musique sera de Lulli, mais le texte sera de Corneille ou de Quinault. C'est sous le titre de *tragédie mise en musique* que le Florentin sera venu ainsi fonder l'opéra français, et, cette prédominance de notre esprit, de notre goût, tous la subiront par la suite, les Piccinni et les Sacchini, les Cherubini comme les Spontini, et jusqu'à Rossini lui-même, qui, de séjour à Paris, pense en français, écrit en français son *Guillaume Tell*. Il faut donc que ce sentiment d'un art lyrique national ait sa raison d'être, puisque la France a, de tout temps, su l'imposer aux plus illustres et que nous n'acceptons, nous, les Gluck, les Cherubini et les Rossini, que sous bénéfice de haute et patente naturalisation.

En ce qui regarde Rossini, peut-être aussi faudrait-il admettre que son évolution eût double sens. Il ne supportait pas de s'entendre appeler : le musicien du congrès de Vérone ; et j'ai souvent pensé que bien des colères rentrées

avaient dû trouver à s'échapper de ce côté. Le seul choix du sujet semble l'indiquer. S'improviser Français en donnant pour protagoniste, à son œuvre de naturalisation, le héros de la Suisse contre la tyrannie autrichienne, c'était une revanche éclatante du rôle d'accompagnateur subalterne que le prince Metternich lui avait fait jouer dans son intermède organisé contre l'indépendance de l'Italie. Le génie a ses secrets qu'il garde souvent même dans l'inconscience, et c'est aussi le devoir de la critique de s'en enquérir.

J'avoue qu'à ce titre, le dernier ouvrage de M. Riehl, un des maîtres les plus incontestés de l'esthétique allemande, me réjouit le cœur. J'y trouve à chaque instant le témoignage de notre influence historique : « La guerre d'affranchissement que l'Allemagne eut à livrer à l'Italie ne compte pas moins de quatre phases : la première, de soumission pure et simple, s'incliner comme Handel, ou, comme Bach, déserter les sentiers de l'opéra. Dans la seconde, une sorte d'opposition se déclare, embrassant à la fois l'opéra italien et l'opéra français, Gluck et Mozart travaillant à germaniser l'un et l'autre, mais sans que la lutte s'établisse encore sur le

terrain exclusivement national : Gluck a ses principes d'esthétique, qu'il expose surtout dans des préfaces, plaidant en français et en italien la cause de l'Allemagne. La troisième période nous montre l'antagonisme dans son plein, Weber contre Rossini ; les classes cultivées pour le maître allemand, la masse du public pour l'italien. La crise était ouverte, mais on se tenait encore sur la défensive à cause des prédilections toujours à demeure chez le plus grand nombre. Il ne pouvait donc appartenir qu'à la quatrième phase de prendre l'offensive. » On devine à quel mouvement l'auteur ici fait allusion. Nous y reviendrons tout à l'heure ; en attendant, continuons de suivre M. Riehl et renvoyons à ses leçons ceux de nos critiques qui se croient obligés d'être plus Allemands que les Allemands. Il lui en coûte cependant un peu d'avoir à reconnaître notre prise de possession dès le siècle de Louis XIV, de nous voir, sous le règne suivant, accaparer tantôt Gluck, tantôt Piccinni, et finalement, sous la révolution et sous l'empire, nous retourner à la fois contre l'Italie et l'Allemagne et les battre toutes les deux avec les opéras de Cherubini, de Méhul, de Paër, de Spontini,

etc. Paris étant la capitale universelle, il devenait tout naturel que là se confondissent les trois styles nationaux en vogue et que le répertoire français, se substituant à l'italien, envahît à son tour l'Europe. Ce fut pour le génie de l'Allemagne une nouvelle ère de captivité; après l'air de bravoure des Italiens, il lui fallut endurer le branle-bas de nos orchestres, de notre mise en scène et de nos ballets, influence qui se prolongea bien au delà de la période de nos conquêtes de la révolution et de l'empire. En littérature, l'Allemagne n'a point de théâtre national. Son théâtre est un théâtre esthétique, de même que sa musique est spécialement instrumentale et symphonique. Il n'y a point ici à contredire, la musique est une chose et l'opéra en est une autre; or, l'opéra, c'est la race romane. Comparez à cet endroit la manière de sentir des divers peuples : l'Italien et le Français, instinctifs, primesautiers; l'Allemand, réfléchi, abstrait, compliqué nuageux et théoricien; le Français, prompt à la réalisation, au coup de main, partout le premier à mettre en lumière, en pratique, l'idée en germe dans le cours des temps. Étudions, au point de vue de l'opéra, le commerce international, par-

courons les listes d'exportation et d'importation depuis un siècle et demi, c'est partout la race romane qui domine. L'Italie et la France couvrent de leurs opéras le sol de l'Allemagne, qui leur livre en retour ses symphonies. On raconte qu'au mois de décembre 1870, dans ce Paris que les Allemands investissaient, une société d'amis des arts n'hésita pas à célébrer le centenaire de la naissance de Beethoven. J'ignore si le fait est vrai ; mais, ce qui ne souffre pas de doute, c'est que, à la même heure, nos opéras de Boëldieu, d'Hérold et d'Auber se jouaient sur toutes les scènes allemandes : symphonies d'une part, opéras de l'autre, les choses ne se sont jamais passées autrement, et, contre ce libre échange traditionnel, Richard Wagner ni sa cabale ne peuvent rien.

Quant à moi, je ne m'en explique que mieux l'espèce d'antipathie nationale que nourrissent à l'égard de l'opéra certains Allemands de vieille roche, et leur satisfaction de voir le genre s'en aller. Qui voudra se faire un idéal de musique allemande pensera toujours au *Messie* de Handel, à *la Passion* de Bach, aux symphonies de Beethoven. Dès que vous abordez le théâtre se présentent les objections. Non pas,

certes, que les chefs-d'œuvre manquent ; mais la nationalité de ces chefs-d'œuvre reste à démontrer. Nous savons tous par quels liens fameux le génie de Gluck se rattache à la France, et nul n'oserait soutenir que le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, la partition de *Don Juan*, soit de race purement germanique. *Don Juan* est un opéra italien, plus Mozart, tandis que *Fidelio* sera, par contraste, Beethoven, plus l'opéra allemand. A proprement parler, l'opéra allemand ne commence qu'à *Fidelio*, œuvre sublime, où l'esthétique prédomine, et dont le *Freischütz* sera la contre-partie en tant qu'opéra populaire.

Aux bienheureux jours du rococo et de l'ancien régime, comme c'étaient les cours qui payaient les violons, elles agissaient à leur convenance. Rien de plus simple : on avait à sa solde des maîtres de chapelle allemands pour leur faire faire des opéras italiens. Une illustre perruque de l'époque, le savantasse Mattheson, disait, dans un de ses aphorismes tapageurs, qu'il savait au besoin soutenir d'un coup d'épée : « Les opéras, comprenez-moi bien, cela ne regarde que les rois et les princes, et je défends aux bourgeois d'y venir fourrer leur nez. »

Un patronage humiliant régnait sur l'art et les artistes : poète de la cour, peintre de la cour, compositeur ordinaire de son altesse impériale, royale, apostolique, ou grand-ducale, c'était dans les mœurs, et même en des temps d'émancipation comme les nôtres, ce mécénatisme n'a point disparu. Le théâtre est resté presque ce qu'il était au XVIII[e] siècle : un divertissement aristocratique vivant des largesses du souverain et dont un intendant règle le programme. A Vienne, à Berlin, c'est la maison de l'empereur qui subventionne ; à Munich, les prodigalités du roi Louis ne se comptent pas, au moins celui-là peut-il dire qu'il en a pour son argent. S'enfermer seul dans une salle vide et se faire jouer pendant des heures le *Rheingold* et le *Parsifal :*

Vacuo lætus sessor plausorque theatro,

absorber à l'écart en soi, tout seul, des trésors d'harmonie qui suffiraient au bonheur de plusieurs multitudes; penser que cet orchestre, ces chœurs, ces machinistes ne se meuvent que pour vous, que vous êtes l'unique point de mire, et que si, dans ce désert sonore que vous

emplissez de votre personne, un seul être humain osait apparaître, cet individu, fût-il le plus tendrement affectionné de vos chambellans, vous auriez le droit de le flanquer aux arrêts pour six semaines — plaisir de monarque et de demi-dieu, dernier terme où l'opéra de cour devait aboutir.

En Allemagne, le théâtre appartient au souverain ; il l'ouvre et le ferme à volonté, y reçoit qui bon lui semble et distribue les places selon l'étiquette. L'opéra est un présent du prince, une galanterie à son entourage ; il régale, et c'est aux frais du pays que cinq ou six cents élus goûtent ce plaisir de luxe. Ainsi les choses se passaient au temps de l'électeur de Saxe, Auguste III, du duc Charles de Wurtemberg, le protecteur de Jomelli. Non content d'avoir son théâtre privé, tout seigneur tenait à sa solde un compositeur de cour, dont les fonctions consistaient à lui servir bon an mal an la provision de musique sacrée et profane nécessaire à sa consommation personnelle. Ni le public ni la critique n'existaient alors; rien de ces mouvements d'opinion qui font que, du sud au nord, voyagent les idées ; rien de ces ouragans de la discussion qui dispersent les miasmes d'un

mauvais style en passe de s'éterniser dans certains coins. L'Allemagne d'aujourd'hui n'en est plus là, et cependant comment nier les restes de cet esprit de particularisme et d'intendance? Cette conception du théâtre de Bayreuth, par exemple, n'est-ce pas l'ancien opéra de cour qui ressuscite au profit d'un artiste, d'un seul artiste? Le prince a disparu, mais nous avons gardé le souverain, qui s'appellera désormais Richard Wagner. Ici, comme à la cour, il n'y aura d'admis que les invités de son altesse.

Un genre ne saurait mentir à ses origines; et l'opéra est de souche aristocratique, comme tout ce qui nous est venu de la renaissance. Quelques-uns essaient de lui faire un état civil démocratique en rattachant sa généalogie aux mystères du moyen-âge ; ils se trompent. L'opéra est sorti des allégories, des pastorales et des intermèdes de la renaissance; il a ses origines dans la mythologie antique et son public parmi les lettrés, les artistes et les grandes dames de l'hyperculture italienne. Forme savante et raffinée, l'opéra pénétrera dans le peuple par infiltration; il n'en vient pas. Une langue idéale, qui seule suffirait pour témoigner de sa filiation, son chant bien, mieux

encore que le vers tragique des poètes, l'élève au-dessus de la vie réelle ; ses personnages empruntés à la fable sont, la plupart du temps, ceux de Raphaël et de Michel-Ange, des gloires nationales en quelque sorte ; et, par la suite, quand il sentira le besoin de se moderniser, c'est au poème de Tasse qu'il demandera ses Renaud et ses Armide. L'antique avait pourtant, au point de vue musical, un avantage : il offrait au compositeur des sujets connus d'avance du public, des groupements faciles pour ses chœurs et des personnages à revêtir d'une individualité typique. Ajoutez à cela la pompe du décor, des costumes et d'une mise en scène rococo tout en harmonie avec l'art de Gluck ; *Orphée*, *Iphigénie*, *Alceste*, l'antique avec un œil de poudre. Son *Armide* me semble d'un gluckisme moins déterminé et prêtant davantage aux remarques indiscrètes. Reprendre *Armide* est, à notre Académie nationale, une question en permanence ; les directeurs se la passent de main en main et pas un n'arrive à la résoudre. M. Perrin lui-même y perdit son temps, ne sachant plus à quel style se vouer pour la mise en scène : « A votre place, lui disais-je, un jour que j'étais témoin de ses per-

plexités, je me lancerais en plein rococo sans reculer devant les tonnelets, casques, turbans, caftans et brodequins à paillettes d'or, tous les panaches, tous les falbalas, toute la turquerie du vieil arsenal. » Peut-être eût-ce été son avis, mais il hésita, pris de scrupules et craignant une fausse interprétation de la part du public.

Ce qu'il y a de certain, c'est que la mode des sujets antiques s'est prolongée fort au delà du règne de Gluck et qu'elle florissait encore chez nous au moment où Mozart créa son *Don Juan* inaugurant au théâtre l'ère du romantisme, que la symphonie de Beethoven allait fonder dans le domaine instrumental. Notons à ce propos que *Don Juan*, comme *les Noces de Figaro*, fut composé sur un texte italien, phénomène curieux en un chef-d'œuvre destiné à révolutionner la patrie allemande (1). C'est que l'Italie avait dès lors des poètes capables d'exercer une influence personnelle sur l'imagination des compositeurs, — ses Apostolo Zeno, ses Métastase, — les

1. Je remarque, en passant, que ce qui jusqu'alors avait manqué, c'était moins la personnalité de l'œuvre que sa *nationalité* : les opéras comiques de Mozart ressemblent aux opéras comiques de Cimarosa, *Joseph* et *les Deux Journées* tendent la main à *Fidelio*.

classiques, — et, pour nommer l'homme de génie, ce da Ponte, qui, sautant de l'antique au moderne, eut en présence d'un Mozart l'étonnante conception de *Don Juan*, un fond légendaire avec une action absolument réelle qui se joue sur le devant de la scène, des hommes remplaçant les héros et les demi-dieux. Cette seule circonstance de lier partie avec un maître librettiste italien était déjà un bénéfice, car, il faut bien en convenir, l'Allemagne, sauf de très rares exceptions, n'a jamais su fournir à ses plus grands musiciens que d'assez piètres canevas. Divers poèmes de Métastase ont survécu aux partitions de Hasse ; nombre de gens ont oublié, chez nous, Lulli, qui se souviennent des opéras de son librettiste Quinault ; mais quels témoignages se pourraient produire en faveur de la dramaturgie lyrique allemande à cette époque ? Pour avoir un exemple à citer, force est d'attendre le *Freischütz* et le théâtre de Richard Wagner, que nous aborderons en son lieu quand nous aurons vu (poème et musique) se développer le mouvement issu de *Don Juan*.

En même temps que le motif légendaire, l'histoire et la nouvelle vont désormais entrer dans le drame lyrique, où bientôt la politique

et les conflits religieux feront irruption. Nous appellerons cela, si vous voulez, l'opéra romantique, et ce vaste cadre contiendra tous les éléments pathétiques de la vie moderne mêlés aux chroniques, aux fabliaux, aux mille et une confidences de la muse du réel et du fantastique. On y verra figurer côte à côte le *Freischütz* et *Fidelio, la Muette* et *Robert le Diable, la Dame blanche, la Juive, les Huguenots* et *le Prophète.*

J'ai parlé d'un avènement de la politique et des questions sociales dans l'opéra. Il est incontestable que *les Huguenots*, comme *le Prophète*, sont à cet égard des œuvres caractéristiques, où le pathos religieux et communiste, loin de nuire à l'effet dramatique, y contribue, au contraire, pour une large part, surtout dans *les Huguenots.* L'antagonisme des catholiques et des calvinistes, musicalement symbolisé, sert en quelque sorte de basse fondamentale à l'épisode romanesque des amours de Valentine et de Raoul. Autant on en peut dire de *la Muette* et de *Guillaume Tell*, qui ne sont pas davantage des opéras politiques, bien qu'ils nous entretiennent d'évènements se rapportant à la révolution de juillet. Le nerf politique d'un drame n'est point dans quelques scènes pittoresques d'insurrec-

tion, il est dans les conflits nationaux qui les ont amenées et que représentent les divers personnages mis en action. Or, dans la *Muette* comme dans *Guillaume Tell,* Masaniello et Fenella, Arnold et Mathilde sont des êtres d'imagination, et c'est seulement au second plan, et pour servir de repoussoir à l'anecdote, que l'histoire et la politique interviennent; musicalement, les choses ne sauraient se passer autrement, d'où la nécessité pour le poète de se subordonner au compositeur. Pour qu'un opéra fût une œuvre harmonique et parfaite, il faudrait que le texte littéraire et le texte musical eussent même valeur, ce qui n'est jamais arrivé qu'au pire sens du mot, — quand l'un et l'autre sont détestables. Deux facteurs étant donnés pour un ouvrage, quelle sera leur situation respective? Point délicat et variable selon le temps et le pays. A l'origine, c'est le poète qui commande, son art ayant sur celui du musicien le privilège de la consécration. Cependant la musique croît, se développe, et voilà bientôt la partition devenue l'égale du poème. Métastase en Italie, Quinault en France, représentent cette période où les librettistes inscrivaient leur nom dans l'histoire. Si Quinault a survécu aux

sarcasmes dont Boileau poursuivait ses tragédies, c'est à ses opéras qu'il le doit. Mais voyez le contraste ; tandis qu'en Italie, en France, le progrès musical va s'affirmant par la littérature, en Allemagne, il s'arrête court, faute d'un auxiliaire qui lui vienne de ce côté. Les opéras de Gluck, qu'il a composés sur des paroles italiennes ou françaises, sont restés debout; ceux qu'il écrivit sur un texte allemand, — *les Pèlerins de La Mecque*, par exemple, — ont cessé de compter.

Il semble, en effet, qu'en Allemagne, à mesure que le génie musical s'élève, la dramaturgie lyrique s'abaisse en proportion. Phénomène assurément fort étrange quand on songe qu'aux mêmes temps où il y avait des Weber et des Beethoven, il y avait aussi des Gœthe et des Schiller. Oui, certes ; mais les uns et les autres travaillent à part, presque sans se connaître. Lorsqu'un poète tient un chef-d'œuvre, généralement il le garde pour lui, et ce n'est que chez nous qu'on a pu voir, une fois seulement, dans Eugène Scribe, un librettiste faire époque. Moins heureux que nos Auber, nos Boïeldieu et nos Halévy, les musiciens allemands eurent à lutter contre les textes inénarrables. Nous connais-

sons *Fidelio* et le *Freischütz* parce que la beauté de ces partitions s'imposerait à travers tout, et que d'ailleurs, si c'est encore là deux mauvaises pièces, l'une a pour elle son pathétique et l'autre son pittoresque; mais que d'opéras coulés à fond par leur poème : la *Jessonda* de Spohr, le répertoire tout entier de Marschner! Weber lui-même a cruellement souffert du contretemps, et son *Euryanthe* y eût succombé sans la prodigieuse somme de vitalité qu'elle enferme : la musique d'*Euryanthe* avait en elle de quoi triompher du plus absurde des poèmes. Le véritable opéra de l'avenir fut celui-là; vous y êtes comme sur une hauteur d'où vous contemplez tout ce qui s'agite dans la plaine; pas un seul sentiment ne se trouve là que l'opéra moderne, — héroïque, romantique ou mythique, — n'ait depuis fait passer dans toutes les modulations. Sans *Euryanthe*, ni *Tannhauser*, ni *Lohengrin* n'eussent existé.

L'opéra étant une œuvre collective, il faut s'attendre à ce que le musicien n'ait jamais que les restes du festin. Plus le poète sera grand, moins il se livrera. Gœthe n'a su donner en ce genre que des niaiseries, et Victor Hugo nous a montré dans *Esmeralda* jusqu'où le génie pou-

vait descendre en voulant condescendre. Ce qui convient le mieux à ce métier, c'est un poète auquel il manque quelque chose pour être un vrai poète, ce que nous appelons un homme de théâtre : Scribe fut le phénix, mais probablement ce miracle ne se reproduira plus ; restait une combinaison, celle que Wagner a tentée.

En principe, la chose serait toute naturelle, bien que déjà le mot seul de composition implique l'idée d'une collaboration du poète avec le musicien, et pourtant, rien de plus dissemblable que ces deux arts dont l'un emprunte sa forme à la pensée, tandis que dans l'autre, c'est de la forme et de la symétrie que dépend la pensée ; ce qui fait que l'architecture musicale par excellence sera la symphonie et que plus une musique serrera de près la parole, moins cette musique sera musicale. A ce compte, les meilleurs textes seront ceux qui contiendront le moins d'idées et dont le compositeur pourra faire ce qu'il voudra : *Kyrie eleison*, *Alleluia*, *Amen*. L'aventure de Richard Wagner eût-elle cent fois réussi que son succès ne prouverait rien, car Wagner est une exception, et ce ne sont pas les exceptions qui jugent de pareils problèmes. D'ailleurs, chez lui le poète reste trop

inférieur pour qu'on en parle : « Dresser un scenario ne suffit pas, encore faudrait-il savoir l'écrire, » a dit un fin connaisseur de son pays, M. Louis Ehlert. La vérité est que ses rimes sont aussi ridicules que celles de Scribe, qui du moins, rachetait la pauvreté de sa littérature par la diversité de ses inventions, alors que Wagner s'est contenté, lui, d'inventer, quoi? Le mythe, autrement dit, la forme la plus anti-dramatique qu'il y ait. Des dieux et des demi-dieux, jamais des hommes, un répertoire qui se joue dans le crépuscule des Walhallas, un continuel déficit dans la situation et les caractères, des personnages qui se commentent au lieu d'agir. A un art qui n'individualise jamais, et qui, en revanche, toujours stylise, la technique des âges primitifs devait sourire, et nous voilà du coup retournés à l'opéra mythologique : des héroïdes pour sujets, et pour moyen unique d'expression, le dialogue et le récitatif pur et simple. Mais le récitatif est une chose toute rudimentaire, une chose inorganique, n'ayant de la vie musicale que certains éléments; il lui manque le rythme et la mélodie, il se contente de déclamer.

C'est, je le répète, le primitif et le préhisto-

rique. Des siècles avant qu'il fût question de l'opéra, les Grecs ont connu le récitatif, et après eux les religieux du moyen-âge, dans leurs antiphonaires et leurs litanies. L'ennui qui s'en exhale était déjà proverbial au temps de Lulli; Gluck lui-même ne l'emploie qu'en le coupant avec des ariosos qui tempèrent sa monotonie. Car, tout réformateur qu'il soit, l'auteur d'*Orphée* et d'*Armide* ne perd jamais de vue les conditions architecturales; il sait que la musique vit de proportions, de symétrie et de rappels, qu'elle est, dans la plus large acception du terme, un rondo perpétuel, et qu'une mélodie sans temps d'arrêt, une « mélodie continue, » n'est pas une mélodie.

L'heure n'est peut-être pas éloignée où l'on verra que nous avons eu tort de changer tout cela. Les artistes comme le public d'autrefois n'y mettaient point tant de *byzantinisme*, ils chantaient tout ce qui était chantable et parlaient le reste. Car il faudra tôt ou tard qu'on le reconnaisse : l'opéra est un genre qui exige une certaine naïveté esthétique, aussi bien de la part de celui qui compose que chez ceux qui écoutent, et c'est sans doute la raison pour laquelle Mozart, le plus grand de tous, est un naïf-

Richard Wagner n'entend pas de cette oreille-là; la symétrie l'offusque et l'irrite, tout parallélisme l'exaspère, il proscrit les répétitions de mots, condamne la période et ne s'aperçoit pas que c'est la strophe qui soutient le texte musical et que le dialogue illimité est la négation absolue de la musique. Répéter les mots, voyez un peu le beau scandale; mais ce péché, dont à l'époque de Bach et de Handel, on tirait gloire, qui ne l'a commis, depuis Rameau et Gluck jusqu'à Weber, Rossini, Auber et Meyerbeer? et lui-même, Richard Wagner réussit-il à l'éviter? Pas le moins du monde, il s'y prend simplement d'une autre manière; il ne répète pas le mot, mais il tourne et retourne l'idée en variantes inépuisables; il ressasse et rabâche au plus grand déplaisir du spectateur, qui se fâche à la fin d'entendre toujours la même idée lui revenir sous d'autres mots: car, du diable si les évènements en vont plus vite! poète et musicien piétinent sur place, voilà tout.

Nous savons tous qu'aujourd'hui les opinions poussent à l'extrême et que, dans l'art comme dans la politique, il n'y a que radicalisme et intransigeance. Néanmoins, en présence de ces conflits obstinés entre la nouvelle poétique dra-

matique et les lois organiques de la science musicale, nombre de bons esprits commencent à s'inquiéter des prochaines destinées de l'opéra. Sans aller aussi loin que M. Riehl, qui le tient pour une forme décidément à bout de voie et le relègue au magasin des vieilles lunes, encore peut-on admettre que le centre de gravité se déplace et que la symphonie prend le dessus. N'oublions pas que notre siècle en musique est le siècle de Beethoven, un grand tragique aussi, celui-là le Shakespeare du genre, capable de dramatiser le quatuor et la sonate, et néanmoins préférant la salle de concert au théâtre, qu'il ne daigna aborder qu'une fois; histoire d'avoir fait ses preuves. Et, dans cette dramaturgie que de degrés, de nuances! tous les sous-entendus du sentiment et de la vie intime, tout ce qui se dit en confidence ou se chuchote, formera son petit répertoire. Les grands espaces veulent les grands orchestres, il aura ainsi ses deux théâtres : celui de la symphonie (le tragique) et celui de la musique de chambre (l'élégiaque), l'un pour les âmes endolories, l'autre pour le genre humain. En Allemagne, Gluck et Weber sont en quelque sorte dans le passé les deux seuls *spécialistes*, puisque Mozart étant l'homme

universel, ne compte pas, et nous voyons tout le mouvement néo-romantique s'accomplir par Mendelssohn et Schuman en dehors de la scène. En France, égale réaction chez les nouveaux que leurs secrètes prédilections inclinent vers l'oratorio et la symphonie. Aucun d'eux n'entend sans doute renoncer au théâtre, tous le recherchent au contraire, car c'est encore de là que viennent l'influence et la fortune, mais s'ils ne disent pas ce qu'ils pensent leurs œuvres parlent pour eux. Comparez *Marie-Magdeleine* à *Manon*, *Henri VIII* à la symphonie de *Prométhée* à celle du *Déluge*, estimez, pesez, jugez qui de cette lyre ou de ce théâtre prévaudra dans l'avenir, et vous saurez, sur les préférences intimes des deux jeunes maîtres, tout ce qu'il en faut savoir. « Sois poète tant que tu voudras, mais tâche un peu d'être musicien, » disait Schumann à Berlioz. Notre temps est à la musique *absolue*, et celle-là ne nous fait pas l'effet d'être à la veille de s'entendre avec le théâtre.

Tout au plus la certitude existe-t-elle en esthétique dans les arts du dessin, mais en musique, qui nous apprendra les transformations que le beau est destiné à subir sous l'influence de nouvelles découvertes harmoniques? Musi-

que absolue! Mais alors, il y a donc une musique relative? — Malheureux! il n'y a que cela. Et l'impressionisme de l'auditeur, qu'en faites-vous? Un Français, un Italien ou un Allemand se comportent-ils de même en présence d'une partition? un esthéticien perçoit-il comme un dilettante, un dilettante comme le *profanum vulgus?* La musique absolue, si vous en voulez des exemples, notre siècle en a d'incomparables, mais ce n'est point à l'opéra qu'il vous les faudra chercher. Regardez, au début de la Neuvième Symphonie, Beethoven maniant deux rythmes différents, deux thèmes également forts; prenez le final de la Cinquième, quand vous sentez vous-même que votre admiration ne peut plus aller au-delà, voyez le maître se courber et, d'un fragment de thème qu'il ramasse vous refaire un monde. Autant on en peut dire de Sébastien Bach et de son contrepoint, où il se meut en toute fantaisie au milieu des plus inextricables difficultés de la science, que lui-même ne s'impose que pour la transgresser superbement dès qu'il s'agit d'enlever un effet de plus, comme dans la grande fugue pour l'orgue. Voilà ce que j'appelle la musique absolue; la parole cesse de compter, plus de

programme, c'est à votre propre substance de vous nourrir. Ici le mouvement est tout ; la relativité seule opère, la musique est l'art du son mouvementé. Si je veux, par exemple, peindre le calme, je n'aurai d'autre moyen d'y réussir que de diminuer le mouvement. La forme et la couleur sont du ressort des arts qui modèlent et qui décrivent; la musique ne dispose que du mouvement, et c'est là qu'il lui faudra chercher ses allégories pour nous rendre les contrastes du grand et du petit, du clair et de l'obscur, du tendre et du brutal ; ton majeur ou mineur : *allegro, rinforzando, diminuendo* et *pianissimo*, puis, en fait de ressources techniques, plus rien.

Je notais l'autre jour dans Quintilien un passage à ne pas omettre ici : « La nature nous a faits sensibles à la mélodie ; autrement se pourrait-il que les instruments qui n'articulent aucun mot nous inspirassent tant de mouvements différents? » Voilà le vrai, la nature nous a faits sensibles à la mélodie : *Natura decimus ad modos neque aliter eveniret ut illi quoque organorum soni, quanquam verba non exprimunt, in alios atque alios ducerent motus auditorem.*

Un de ces philosophes de l'esthétique, comme

en Angleterre et en Allemagne il y en a tant et comme nous en avons, hélas! si peu, Herbart, refuse au génie de l'artiste le don de création : « Il n'invente pas, il découvre; il est le Cook d'un groupe d'îles que le passé, le présent et leur esthétique enfermaient et qui, sans lui, resteraient inconnues. » En d'autres termes, l'artiste ne fait que découvrir les formes que nous supposions être *a priori* dans son imagination. Ces formes, au dire du philosophe, quasi flottantes dans l'océan de la pensée, apparaîtraient soudainement au navigateur. Il faudrait donc croire ainsi que l'artiste apporte son idée, à la forme préexistante, et non plus qu'il invente lui-même la forme pour son idée, ce qui ferait de lui quelque chose de moins qu'un chimiste manipulant les divers produits de la nature pour les convertir en objets de fabrication. Que deviennent alors les rapports de l'artiste avec son siècle? Que deviennent toutes ces conditions physiques et morales de temps, de lieu, de culture nationale? On ne se représente pas un Michel-Ange sans Florence, pas plus qu'on ne se figure un Raphaël sans la Rome et la cour de Léon X, un Rubens sans le milieu flamand, ses influences climatologiques

et ses modèles. C'est de ses rapports avec son temps que l'artiste tire ses motifs, quitte à les revêtir d'une forme de son invention, laquelle encore ne lui appartient pas en propre, car, même là, nous le voyons dépendre d'une foule de nécessités historiques, locales, éventuelles. Handel, Mozart, voyagent en Italie, y rencontrent de grands chanteurs qu'ils fréquentent, et les voilà écrivant pour les voix, tandis que Bach et Beethoven, sédentaires, casaniers, confinés dans les pays où la musique de chant n'existe pas, vont, de leur côté, ne prêter qu'une attention médiocre à la voix humaine, dont jamais ils ne connaîtront ni le prestige ni l'emploi. Handel, en Angleterre, met la main sur des sociétés chorales et les organise à son profit, Mozart compose des opéras italiens; tous les deux produisent en vue des chanteurs dont ils disposent et dont ils sont sûrs. Bach n'a d'exécutants que ceux qu'il forme et quittera ce monde sans avoir entendu la plupart de ses œuvres. Si Beethoven place son centre de gravité dans la musique instrumentale, c'est beaucoup parce que son génie le lui conseille, mais aussi parce qu'il est venu dans une époque spécialement favorable à ce genre de composition et

qu'il y a vécu parmi des grands seigneurs ayant tous leur chapelle particulière et leur équipe musicale : pianiste incomparable d'ailleurs, il eut bientôt des orchestres à gouverner. L'opéra allemand n'existait pas, l'italien faisait trève et ce qu'il allait devenir sous Rossini n'était que pour inspirer au grand homme la très sainte horreur que nous savons.

Comment le génie d'un musicien s'associe à son temps, il y aurait là un sujet d'étude à creuser. Handel et Bach, d'un côté, Mozart et Beethoven, de l'autre, les quatre évangélistes de l'art, tous ayant à la fois produit selon leur temps et selon leur individualité propre, éternels par ce qui fut cette individualité, transitoires parce qu'ils durent emprunter à leur temps ! Que relevons-nous de caduc chez les deux premiers ? Leurs roulades, leurs cadences emperruquées à la mode des virtuoses du jour; chez les deux autres, mêmes influences subies, mêmes fautes de goût reprochables au seul milieu et, dans tout le reste, — combinaisons, découvertes, dynamisation des procédés, — une puissance de rénovation qui défie les siècles.

Il n'y a pas à dire, entre la théorie du sentiment et la théorie scientifique du beau musical

sans phrase, la lutte est engagée à fond et ne s'arrêtera plus. Ne nous hâtons pas trop pourtant d'annoncer la fin prochaine de l'opéra : si avarié qu'il nous paraisse, l'homme malade est capable de traverser encore plus d'une crise. M. Riehl veut que ce soit l'oratorio qui le remplace, un oratorio moins religieux que philosophique, historique et politique. « Le génie de Handel, écrit-il, s'affirme dans ses cœurs bien autrement que dans ses airs, » et cette simple remarque lui suffit pour rêver d'une forme où le peuple figurerait comme principal personnage et d'où serait exclu l'indispensable épisode des amours de Valentine et de Raoul, de Mathilde et d'Arnold, de Fenella et du prince Alphonse, la musique désormais occupant l'avant-scène et se chargeant de symboliser à elle seule la querelle des catholiques et des huguenots, des Suisses et des Autrichiens, des Napolitains et des Espagnols. Au dire du critique allemand, pour l'ancien opéra, tout à la mythologie, l'histoire fut toujours lettre morte, et les musiciens modernes qui lui ont emprunté des sujets se sont bien gardés de fondre leurs héros dans la thèse commune et de relever la caractéristique de l'individu par la caractéristique des évènements.

Voulant joindre l'exemple au précepte, M. Riehl s'empare du drame de *Wallenstein* et nous montre Técla et Max comme une concession de l'auteur à la poétique du théâtre, tandis que le conflit historique fait le fond de l'œuvre ; puis il ajoute : « Ainsi Meyerbeer se serait comporté s'il avait eu la poigne de Schiller, et vous pouvez croire qu'en pareil cas, son génie, au lieu de lui conseiller l'opéra, l'eût mené droit à l'oratorio. » J'avoue que ce raisonnement me laisse froid ; je consens que l'oratorio soit, en effet, comme la symphonie, une forme musicale plus organique, mais j'ai peine à comprendre en quoi un oratorio de *Guillaume Tell*, des *Huguenots* ou du *Prophète* nous initierait davantage aux mœurs politiques de l'époque, si tant est que la musique ait pour mission de s'ingérer dans ces gros démêlés. Agir de la sorte serait tout simplement saper le genre par la base. Le public, quoi que vous inventiez, ne connaîtra jamais qu'un oratorio, celui de Bach ou de Handel modifié selon les circonstances, mais conservant toujours sous la main d'un Mendelssohn ou d'un Massenet, sa physionomie évangélique ou biblique. *Le Paradis et la Péri* de Schumann ne saurait compter que comme un

spécimen perdu d'une variété qui ne s'est pas propagée dans l'espèce.

Quant aux nombreux griefs que M. Riehl nous expose contre l'opéra, on en peut sans inconvénient adopter quelques-uns : il est certain que les empiètements de la mise en scène sont devenus un péril, mais parmi tous ces reproches, il y en a beaucoup qui ne regardent pas seulement l'opéra et s'adresseraient aussi bien à l'art dramatique en général. Contester à l'opéra ses droits à l'existence à cause de la langue conventionnelle, c'est nier également la tragédie, n'étant pas plus naturel à l'homme de parler en vers que de chanter. Quel art d'ailleurs me citerez-vous qui se puisse passer d'illusion ? Prendre un bloc de marbre pour une figure humaine, une toile peinte pour une réalité est une illusion non moins bizarre que celle qui consiste à s'identifier avec des personnages qui déclament des alexandrins ou débitent des cavatines. L'illusion a ses moments, elle nous prend, elle nous quitte, on la subit, on la secoue, tantôt intéressé, vibrant, ému jusqu'aux larmes et tantôt lorgnant de côté et d'autre dans la salle ; l'illusion est le reflet, la réflexion de l'œuvre dans l'âme du spectateur, le prestige par qui le non-réel devient réel.

M. Riehl fait aussi le reproche à l'opéra d'être une affaire de mode. « De toutes les formes musicales, c'est la plus transitoire, à ce point qu'on se demande à la lecture comment faisaient les anciennes partitions pour se comporter dramatiquement à la scène. Que subsiste-t-il aujourd'hui du répertoire de Lulli, de Handel, de Gluck lui-même? Que restera-t-il demain de Rossini, de Meyerbeer? Seul Mozart aura survécu, il est le seul qui tienne encore debout sur les planches; mais son école! Où sont les Spontini, les Paër, les Winter, les Méhul? Une reprise ici et là, une ouverture, un finale qu'on exécute dans les concerts, puis, rien, que des noms qui surnagent pour servir à la discussion, rien que des conceptions esthétiques! Tout le monde parle de la fameuse querelle des gluckistes et des piccinnistes; c'est à qui s'en ira chercher là des armes à fourbir pour ou contre le wagnérisme; mais qui de nous, quand on les lit, s'est rendu compte de ce qu'étaient à la représentation ces opéras, cause de tant de bruit, et qui nous expliquera comment ils agissaient si violemment et si contradictoirement sur ces partis passionnés et pourtant sincères? Autre chose est de la musi-

que instrumentale ou purement vocale; Bach et Palestrina défient les siècles, mais les opéras de Handel et de Scarlatti, essayez donc d'y aller voir! »

Peut-être bien conviendrait-il aussi d'ajouter qu'il n'y a rien, dans tout ce que l'auteur vient de dire là du drame lyrique, qui ne s'appliquât également au drame sans musique. Car nous ne voyons guère qu'il en soit fort différemment dans le règne du théâtre littéraire. Sans doute on joue encore Molière et Racine à la rue Richelieu, tandis qu'à l'Opéra le nom même de Gluck semble ignoré; mais, à ne considérer que le présent, à laisser les classiques dans leurs temples et à n'en juger que par ce qu'il advient à cinq ou six ans de distance de telle pièce dont les recettes ont fait époque, n'est-il pas permis de se demander si, de ce côté aussi, une période de quinze à vingt ans ne suffit pas pour avoir raison des plus beaux répertoires? Il y a pourtant, de la discussion de M. Riehl, une observation à retenir; c'est qu'avec le temps, l'intérêt du drame a passé du théâtre dans le répertoire du concert. Examinez, en effet, par quel travail lent et successif l'infiltration s'opère. Dans Palestrina, rien encore, pas un soupçon d'élan-

cement humain, à peine en saisissez-vous l'ombre dans Orlando di Lasso ; mais attendez Handel et Bach, attendez surtout Beethoven. Il n'est guère de connaisseur qui ne se soit rendu compte du mouvement vers l'expression dramatique qui, de Léonard à Rubens, se propage dans la peinture, de Handel à Beethoven, c'est le même progrès en musique et bien plus vivement accentué par l'avènement de la symphonie et le génie d'un maître capable de dramatiser jusqu'à la sonate.

L'opéra traverse une crise de langueur : Berlioz, qui se plaisait aux jeux de mots, dirait une crise de longueur ; cependant il n'en mourra pas. On l'accuse de n'être qu'un genre intermédiaire : c'est ce prétendu vice qui le sauvera. Italien d'origine, naturalisé en France, commensal de l'Allemagne, il répond à un idéal cosmopolite et parle la langue universelle. A mon sens, le vrai, le seul danger qui le menace est d'être abandonné des musiciens ; les maîtres peu à peu, s'en éloigneront, livrant la place aux médiocres, en tous lieux plus accomodants, et que rebuteront moins les méchants poèmes et les directeurs imbéciles. Tout porte à croire que les Beethoven, les Weber, les Rossini, les

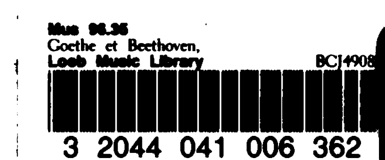
Verdi et les Meyerbeer de l'avenir n'iront plus de ce côté. L'opéra en sera certainement diminué, mais, je le répète, il n'en mourra pas; tant qu'il y aura des salles de spectacle, on y jouera le drame lyrique, mais les maîtres, les vraiment grands, prendront de plus en plus le chemin de la salle de concert, siège de la musique absolue, qui sera probablement la musique du xxe siècle.

FIN

TABLE

IMPRIMERIE DE L'OUEST
A. NÉZAN
à Mayenne

Paris. — Imp. E. CAPIOMONT et Cie, rue des Poitevins, 6.


Mus 98.35
Goethe et Beethoven,
Loeb Music Library
BC]4908
3 2044 041 006 362



